

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES EXPÉRIENCES À LA NOIRCEUR DE GUIDO MOLINARI (1953-1954) :
INSCRIPTION D'UNE PRATIQUE AU SEIN DU DISCOURS SUR LE DESSIN
ET LES ÉTATS MODIFIÉS DE CONSCIENCE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
NANCY PERRON

FÉVRIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent d'abord à mon directeur Dominic Hardy pour ses bons conseils, sa passion contagieuse, sa disponibilité, sa confiance et sa patience infinie. Certains professeurs ont marqué à tout jamais mon parcours académique, dans ce cas-ci, je peux affirmer qu'il s'agit de loin, de la rencontre la plus importante de ma vie.

Merci à Jocelyne Lupien grâce à qui j'ai découvert les œuvres de mon corpus d'analyse. Je lui suis reconnaissante pour ses commentaires perspicaces et pour m'avoir guidée vers Gilles Daigneault, le directeur de La Fondation Guido Molinari. Je le remercie tout autant pour sa gentillesse et pour la confiance qu'il m'a témoignée en me permettant d'accéder aux dessins originaux de Molinari.

J'éprouve une profonde gratitude envers ma bonne collègue et très chère amie Julie-Anne Godin-Laverdière, redoutable relectrice et conseillère hors pair. Merci à mon grand ami Serges Maltais pour son esprit de synthèse et pour nos nombreuses discussions, puis, à ma famille, à ma mère et à mon frère pour leur soutien et leurs encouragements dans la poursuite de mes études.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1

Première partie : Le discours sur le dessin et les états modifiés de conscience

Présentation de la première partie	16
--	----

CHAPITRE I

LE DISCOURS SUR LES ÉTATS MODIFIÉS DE CONSCIENCE	17
--	----

1.1. L'histoire culturelle du concept d'états modifiés de conscience (EMC)	17
1.2. Définitions.....	26
1.2.1. Les états modifiés de conscience (EMC).....	26
1.2.2. Conscience, non-conscience et inconscient	28
1.3. EMC : éléments de synthèse phénoménologique et psychologique	32
1.4. Typologie des EMC	37
1.4.1. Les modifications spontanées et les états induits.....	37
1.4.2. La transe poétique	38

CHAPITRE II

LES DISCOURS SUR LE DESSIN41

2.1 Les aspects du dessin	41
2.1.1 Le dessin académique traditionnel.....	42
2.1.2 Le dessin non figuratif	48
2.2 Le dessin et les états modifiés de consciences (EMC).....	52
2.2.1 Le dessin et la notion d'automatisme.....	52
2.2.2 L'écriture automatique d'André Breton.....	56
2.2.3 Le dessin automatique d'André Masson	59
2.2.4 Les réflexions récentes sur le dessin et les EMC.....	62

Deuxième partie : Guido Molinari

Présentation de la deuxième partie.....67

CHAPITRE III

LE CONTEXTE ARTISTIQUE DE MONTRÉAL AU DÉBUT DES ANNÉES 195068

3.1 L'abstraction au Canada.....	68
3.2 L'idée du surréalisme au Québec dans la première moitié du 20 ^e siècle	70
3.3 La scène artistique de Montréal dans les années 1940 et 1950.....	73
3.3.1 Les Automatistes.....	74
3.3.2 Les Plasticiens	78
3.3.3 Molinari et la scène culturelle montréalaise	80
3.4 L'automatisme pictural québécois	83
3.4.1 La notion d'automatisme selon Paul-Émile Borduas.....	83
3.4.2 La « non-intentionnalité » des Automatistes québécois.....	86

CHAPITRE IV

GUIDO MOLINARI.....	88
---------------------	----

4.1 Informations biographiques	88
4.1.1 Enseignement académique et formation autodidacte (1948-1951).....	92
4.2 Guido Molinari et les Automatistes	99
4.2.1 Les tableaux exécutés à la noirceur (1951).....	103
4.2.2 La méthode employée pour peindre dans le noir	105
4.3 La réception des œuvres de Molinari au milieu des années 1950.....	106
4.4 Une pratique du dessin.....	108
4.4.1 Les dessins des années 1953 et 1954	111
4.4.2 Analyse formelle des dessins n° 53/56 et n° 54/178	112

CHAPITRE V

UNE PRATIQUE DU DESSIN SOUS ÉTATS MODIFIÉS DE CONSCIENCE	116
--	-----

5.1 Molinari, le dessin et les états modifiés de conscience.....	116
5.1.1 Les caractéristiques psychologiques et phénoménologiques du dessin avec induction d'EMC.....	120
5.1.2 Le style cognitif de Molinari.....	121
5.2 La matérialité du dessin sous EMC.....	122
5.3 La dialectique graphique et le cogito de transe	123

CONCLUSION	126
------------------	-----

ANNEXES	129
---------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	151
---------------------	-----

LISTE DES FIGURES

Fig. 1	MOLINARI, Guido, <i>sans titre</i> , 1953, 29.9 x 34.7 cm, Plume et encre sur papier, N° 53/26, lieu de conservation inconnu.....	130
Fig. 2	MOLINARI, Guido, <i>sans titre</i> , 1954, 29.4 x 33.4 cm, Plume et encre sur papier, N° 54/178, Fondation Guido Molinari, Montréal	131
Fig. 3	MOLINARI, Guido, <i>Émergence II</i> , 60,7 x 49.5 cm, Fondation Guido Molinari, Montréal, [G.M.-T-1951-06]Succession Guido Molinari/SODRAC,	132
Fig. 4	Comparaison de l'état de consciences ordinaire (ECO) et de l'état modifié de conscience (EMC).....	133
Fig. 5	Les modifications induites : 5 situations productrices d'EMC	134
Fig. 6	Les catégories d'EMC	135
Fig. 7	Liste des étudiants, <i>Mrs. Scott, Mr. Grier, Mr. Armstong, EXTENSION COURSE – 1950-1951. April 9 – May 31, 1951</i>	136
Fig. 8	Feuille de présences, Marian Scott, <i>PAINTING EXTENSION COURSE, APRIL 9 to May 31st, 1951</i>	137
Fig. 9	Feuille de présences, <i>ELDON GRIER – EXTENSION COURSE – WEDNESDAY AND FRIDAY DRAWING – 1950-1951</i>	138
Fig. 10	Feuille de présences, <i>William Armstrong, EXTENSION COURSE – 1950- 51. April 9 – May 31, 1951.</i>	139
Fig. 11	Liste alphabétique des étudiants inscrits à l'École du MBAM, « <i>DAY STUDENTS – 1951-52</i> »,	140
Fig. 12	Feuille de présences <i>Mr. Archambault MODELING II – 1951-52, 1st term</i>	141
Fig. 13	Feuille de présences « <i>Marian Scott PAINTING CLASS – MONDAY – 1951-52, 1st term</i> »	142
Fig. 14	Feuille de présences « <i>Marian Scott PAINTING II – TUESDAY MORNING – 1951-52, 1st term</i> »	143
Fig. 15	Feuille de présences « <i>Peter Douet DRAWING FROM LIFE – WEDNESDAY MORNING – 1951-52, 1st term</i> ».....	144
Fig. 16	Feuille de présences « <i>Mr. Weber WEDNESDAY DESIGN CLASS – 1951-52, 1st. term</i> ».....	145

Fig. 17 Feuille de présences « Mr. Armstrong FRIDAY MORNING – DRAWING FROM LIFE – 1951-52, 1st.term »	146
Fig. 18 Feuille de présences « Mr. Reinblatt GRAPHIC ARTS CLASS – FRIDAY AFTERNOON – 1951-52 », 1st.term »	147
Fig. 19 Vue des œuvres de Molinari à l'exposition <i>La place des artistes</i> en 1953	148
Fig. 20 Éléments d'analyse formelle du dessin N° 54/178	149
Fig. 21 MOLINARI, Guido, <i>sans titre</i> , Plume et encre sur carton mince 1954, 39.9 x 44 cm, N° 54/176, lieu de conservation inconnu.....	150

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose de revoir certaines stratégies mises en place dans la pratique du dessin par l'artiste et théoricien québécois Guido Molinari. L'étude est fondée sur l'analyse de deux dessins, datant de 1953 et 1954 respectivement. Exécutés les yeux fermés, ces dessins automatiques s'inscrivent dans une démarche visant à supprimer le niveau de conscience existant entre l'œil et la main. Relevant des préoccupations de l'artiste pour la dichotomie entre la subjectivité de l'artiste et l'acte pictural objectif, ils sont considérés à partir du discours élaboré sur la pratique du dessin par l'histoire de l'art de même que par la psychiatrie et la psychanalyse. Mise en valeur en tant qu'activité cognitive, il est démontré que cette pratique du dessin chez Molinari s'inscrit dans la relation qui existe entre le dessin et la notion d'états modifiés de conscience (EMC) telle que définie par des champs disciplinaires qui appartiennent aux sciences cognitives. À partir de l'interprétation des dessins de Molinari que font les historiens d'art Marilyn Schiff et David Burnett, l'étude tient compte de la valeur de cette production autonome. Il apparaît enfin, dans une perspective historique, que la démarche de l'artiste est motivée par une remise en question de la notion d'automatisme telle qu'elle est conçue par Paul-Émile Borduas. Une remise en contexte de la production des dessins de Molinari montre comment les principaux enjeux théoriques et pratiques de sa démarche se rattachent à la notion d'états modifiés de conscience.

Mots clé : GUIDO MOLINARI, DESSIN, ÉTATS MODIFIÉS DE CONSCIENCE, AUTOMATISME, HISTOIRE DE L'ART AU QUÉBEC

INTRODUCTION

L'artiste et théoricien québécois Guido Molinari (1933-2004) est principalement reconnu pour son travail en peinture. Tout au long de sa carrière, dans ses tableaux non-figuratifs, il a développé un espace pictural dynamique structuré en fonction des phénomènes de la perception¹. Molinari a également beaucoup dessiné, surtout à ses débuts, au cours des années 1950. D'ailleurs, pour souligner l'ouverture officielle en 2013 de la Fondation Guido Molinari, installée dans l'ancien atelier de l'artiste, une exposition a été organisée par Gilles Daigneault, directeur de la fondation². Intitulée : *Molinari en deux-temps : Tableaux 1964-68 et Œuvres sur papier 1953-57*, cette exposition inaugurale présentait neuf tableaux à bandes verticales dans la salle principale située au rez-de-chaussée, rappelant l'époque de la participation de Molinari à la Biennale de Venise en 1968. À l'étage, une sélection de trente-sept dessins montrait d'une manière significative l'importance de ce médium pour l'artiste qui profitait aisément de son caractère expérimental³. Parmi les œuvres sur papier exposées se trouvait un dessin daté de 1954, sans titre et qui, curieusement, a été réalisé les yeux fermés (fig. 2).

¹ Gilles Daigneault, François-Marc Gagnon et *al.*, *Molinari, morceaux choisis*, catalogue de l'exposition présentée à la Maison de la Culture Maisonneuve du 20 septembre au 3 décembre 2006, Montréal, Maison de la culture Maisonneuve, 2006, 14 p.

² La fondation occupe l'édifice d'une ancienne Banque située au 3290 de la rue Sainte-Catherine Est, à Montréal. Elle a officiellement ouvert ses portes le 31 octobre 2013. Selon les dernières volontés de Molinari, décédé le 21 février 2004, son mandat consiste à perpétuer la mémoire de l'artiste, mais aussi à favoriser la diffusion du travail des artistes contemporains et à soutenir la relève artistique. Fondation Guido Molinari, *Fondation Guido Molinari*, [en ligne], <http://fondationguidomolinari.org/fr/>. Consulté le 25 novembre 2013. À l'automne 2005, le critique d'art et conservateur indépendant Gilles Daigneault devient le premier directeur de la fondation. Bernard Lamarche, « Gilles Daigneault est nommé directeur de la Fondation Molinari », *Le Devoir*, 4 novembre 2005, *Le Devoir*, sous Actualités culturelles, en ligne, <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/94241/gilles-daig-neault-est-nomme-directeur-de-la-fondation-molinari>. Consulté le 5 juillet 2014.

³ Fondation Guido Molinari, « Ouverture officielle : 31 octobre au 23 février 2014 », *Fondation Guido Molinari*, [en ligne], <http://fondationguidomolinari.org/fr/activites/activites-passees/ouverture-officielle-jeudi-17-octobre-2013/>. Consulté le 4 juillet 2014. L'exposition s'est tenue du 31 octobre 2013 au 23 février 2014.

Ce mémoire propose de revoir certaines stratégies d'expérimentation mises en place par Molinari dans sa pratique du dessin au tout début de sa carrière. Cette étude est fondée sur l'analyse de deux dessins non figuratifs, datant respectivement de 1953 (fig. 1) et de 1954 (fig. 2). Une grande quantité d'œuvres sur papier réalisées par Molinari au début des années 1950 ont été examinées à la Fondation Guido Molinari. Plusieurs reproductions d'autres dessins de la même période ont également été vérifiées. Ces deux dessins (fig. 1 et 2) sont reproduits sous forme de diapositives conservées dans un dossier visuel à la Médiathèque de la Bibliothèque du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa⁴. Ces documents ont retenu notre attention puisqu'ils sont les seuls à comporter une inscription au feutre sur leurs cadres-diapositive qui mentionne : « *eyes closed* ». Ces deux œuvres ne font pas partie de leur collection. La localisation actuelle du premier dessin (fig. 1) est inconnue. Or, l'original du dessin sans-titre, exposé récemment à Montréal (fig. 2), est conservé à la Fondation Guido Molinari. Une inscription au verso de son encadrement, indique « *eyes closed* » suivie des chiffres « 54/178 ». Le caractère expérimental de cette production nous incite à considérer ces dessins à partir de leurs conditions de réalisation. En effet, d'une part, ils appartiennent à un ensemble d'œuvres sur papier réalisées avec une technique de dessin automatique. D'autre part, ils se démarquent des autres puisqu'en plus, Molinari les a dessinés les yeux fermés.

La revue de la littérature montre que dans les années 1950, Molinari commence par peindre dans l'obscurité (fig. 3). Quelques mois après son décès survenu le 21 février 2004, ces expériences en peinture, alors reconnues comme des œuvres de sa jeunesse, ont fait l'objet d'une exposition particulière à la Galerie de l'UQAM. Intitulée : *Molinari. Tourbillons abstraits*⁵, elle présente, pour la première fois, un corpus de onze tableaux

⁴ Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et médiathèque, Dossier Molinari, diapositives n^{os} 023451 (fig. 1) et 0323456 (fig. 2).

⁵ François-Marc Gagnon, Louise Déry et al., *Molinari. Tourbillons abstraits*, catalogue de l'exposition présentée du 2 au 5 décembre 2004 à la Galerie de l'UQAM, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2004, 31 p. L'exposition est mise sur pied par des élèves du cours HAM5810 *Organisation d'une exposition*, sous la direction de Louise Déry, chargée de cours en histoire de l'art et directrice de la Galerie de l'UQAM, grâce au soutien de la Succession Guido Molinari et l'aide du galeriste montréalais Éric Devlin. Les étudiants ont collaboré à l'écriture des textes du catalogue.

exécutés « les yeux bandés⁶ », entre 1951 et 1953. Le catalogue d'exposition est accompagné de reproductions couleur sur cédérom⁷. Présenté d'emblée comme le successeur des Automatistes, Molinari est « ... stimulé par leurs recherches sur l'inconscient et il s'en fait l'héritier.⁸ » L'historien d'art François-Marc Gagnon, comme plusieurs auteurs qui abordent l'œuvre de Molinari, rapporte les circonstances particulières qui sont rattachées à la venue de cette idée de travailler dans le noir⁹. Souvent raconté sous la forme d'une anecdote, Molinari relate lui-même cette histoire lors de plusieurs entretiens¹⁰. L'épisode se déroule un soir de novembre 1951 alors que l'artiste rentre chez lui, enivré par l'alcool. Assis seul dans le noir, il s'adonne à une séance d'écriture automatique et il rédige un poème. Le lendemain, voulant relire son texte écrit la veille, il s'aperçoit que son poème n'est plus « lisible », mais qu'il est tout à fait « visible »¹¹. En ce qui concerne les enjeux de cet aspect visuel de son écriture, l'auteur Bernard Teyssède rapporte les commentaires de Molinari ainsi :

Le lendemain, je ne pouvais plus lire. Seulement percevoir la qualité graphique de mon texte. Alors je me suis dit : pourquoi ne pas peindre à la noirceur? Je sentais une sorte de convergence entre la dictée inconsciente (association d'images, de mots) et cette idée d'un tableau qui pût émerger sans réflexion, sans la moindre participation intellectuelle. [...] L'automatisme équivalait pour moi à la totale liberté, à une absence de critères de jugements. [...] dans ces

⁶ François-Marc Gagnon, « Molinari, Émergence », dans François-Marc Gagnon, Louise Déry et al., *op. cit.*, p. 15.

⁷ Il est précisé que l'appellation « tourbillons » n'est pas un choix de l'artiste. Elle est employée pour des raisons formelles; la répétition du geste circulaire que les tableaux donnent à voir. Anonyme, « Tourbillons abstraits », dans François-Marc Gagnon, Louise Déry et al., *op. cit.*, p. 10.

⁸ Anonyme, « Tourbillons abstraits », dans Galerie de l'UQAM, François-Marc Gagnon, Louise Déry et al., *op. cit.*, p. 10.

⁹ François-Marc Gagnon, « Molinari, Émergence » dans François-Marc Gagnon, Louise Déry et al., *op. cit.*, p. 15. Voir également : Bernard Teyssède, *Guido Molinari, un point limite à l'abstraction chromatique*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre culturel canadien, 1974, p. 5.

¹⁰ Voir, entres autres, le film de Jocelyne Légaré, *Moli qui? Molinari l'énigme*, Montréal, 7^e Art/distribution et Film Jad, documentaire, DVD, son, coul., 2006, 53 min. ; Robert Millet, « Du Molinarisme au Plasticisme avec Guido Molinari », *Le Nouveau Journal*, 7 avril 1962, dans Galerie de l'UQAM, *Guido Molinari : dossier critique de 1953 à 1969*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1991, p. 25-26.

¹¹ Camille de Singly, *Guido Molinari, peintre moderniste canadien, Les espaces de la carrière, Préface de François-Marc Gagnon*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Histoires et idées des arts », 2004, p. 35.

textes écrits sans les voir, ce qui me fascinait, c'était la qualité expressive, le réseau rythmique du geste.¹²

Au sujet des œuvres exécutées dans le noir, Gilles Daigneault affirme qu'à l'époque de leur production, « [l]es accusations de fumisterie pleuvront – Moli apprend très tôt à voir des spectateurs capituler ou hurler devant son travail...¹³ ». De plus, « ... pour les Automatistes, ce n'est pas de l'art ; tout au plus de quasi-objets Dada. [...] et pour le "public", tel qu'il peut être à Montréal, en 1951, il s'interprète comme une "peinture de fou".¹⁴ »

Une première recherche universitaire sur l'œuvre de Molinari a été entreprise en 1974 : un mémoire de maîtrise rédigé par Céline Bengle sous la direction de François-Marc Gagnon¹⁵. À l'époque, la pertinence des tableaux réalisés dans le noir n'est toujours pas reconnue. Il s'agit tout au plus d'expériences, dans le sens péjoratif du terme¹⁶. L'étudiante retrace, en ordre chronologique, les différentes étapes de l'évolution picturale de Molinari depuis sa formation artistique, jusqu'en 1970¹⁷. Bien qu'elle relate les épisodes de peinture dans le noir à partir des propos de l'artiste et qu'elle procède à l'analyse formelle de cinq de ces tableaux¹⁸, elle n'aborde pas le processus de création et parle peu des dessins. À ce moment, aucun inventaire des œuvres sur papiers n'avait encore été constitué, il va sans dire. Bengle mentionne simplement que les recherches effectuées par Molinari dans les huiles

¹² Bernard Teyssèdre, *Guido Molinari, un point limite à l'abstraction chromatique*, catalogue de l'exposition présentée du 21 novembre 1974 au 12 janvier 1975 au Centre culturel canadien à Paris, Paris, Centre culturel canadien, 1974, p. 5. Une note de l'auteur indique : « [c]e paragraphe est un montage entre des propos que Molinari m'a tenus et ceux que rapporte son interview du 21 mars 67 par Daniel Corbeil. »

¹³ Gilles Daigneault, « Molinari et la fulgurance des débuts » dans Gilles Daigneault, François-Marc Gagnon et al., *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵ Céline Bengle, *Évolution picturale de l'œuvre de Guido Molinari*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1974, 260 f.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷ La production est divisée par périodes stylistiques avec des exemples représentatifs. Les œuvres d'avant 1956 ne font pas l'objet d'un relevé systématique puisque seul un pré-classement avait été fait à l'époque.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25-30.

abstraites se font aussi à l'aide de dessins « [...] exécutés librement à l'encre de Chine [...] »¹⁹. Il n'est pas dit explicitement qu'il fait des dessins les yeux fermés, puisque Bengle ne fait que s'appuyer sur les dires de Molinari qui confirme qu'avec le dessin, il reprend « [...] en quelque sorte l'expérience des peintures exécutées à la noirceur [...] »²⁰. Il n'est pas question ici de dessin automatique. Bien que Bengle reconnaisse facilement parmi ces œuvres la récurrence d'une même structure, elle se contente de dire qu'« [i]ls donnent l'impression d'avoir été réalisés d'une façon tout à fait spontanée et dégagée de toute contrainte. »²¹

Durant cette même année 1974, une première analyse de quelques productions graphiques de Molinari a été faite par le philosophe, écrivain et critique d'art français Bernard Teyssèdre²² (1930-) à l'occasion de l'exposition *Guido Molinari, Un point limite à l'abstraction chromatique* tenue à Paris²³. Les sept œuvres présentées sont des tableaux provenant de la série *Triangulaire 1974*²⁴. Dans le texte romancé du catalogue, l'auteur présente les expériences de peinture exécutées à la noirceur comme étant le résultat d'une remise en question par Molinari de la définition même de l'automatisme québécois²⁵. Si Teyssèdre ne fait qu'évoquer la production de dessins faits « en de rares cas, les yeux fermés »²⁶, en revanche, il décrit la méthode de Molinari pour peindre dans le noir.

Bien que cette publication soit rédigée à la manière d'un « roman vrai »²⁷, les nombreuses informations biographiques contenues dans le texte du catalogue ont servi de

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 46.

²² Il a été professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'Université de Nancy et de Paris 1, Sorbonne. Babelio, « Bernard Teyssèdre, Livres, citations, photos et vidéos » dans *Babelio*, en ligne, <http://www.babelio.com/auteur/Bernard-Teyssedre/77863>. Consulté le 4 juillet 2014.

²³ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, 15 p.

²⁴ *Ibid.*, p. 2.

²⁵ *Ibid.*, p. 5.

²⁶ *Ibid.*, p. 6.

²⁷ *Ibid.*, p. 3.

référence aux auteurs subséquents, multipliant les risques de transposition d'erreurs et de confusion chronologique. Tout au long de sa vie, Molinari s'est montré disponible envers ceux qui écrivaient sur lui et sur son travail. Il accordait de nombreux entretiens et participait activement au dépouillement de son œuvre. Il a très souvent collaboré aux travaux d'étudiants et de chercheurs. Ainsi, le récit de sa vie est intimement lié à la manière dont l'histoire est racontée par l'artiste et traduite par ses auteurs. L'historiographie présente un même discours général, plus détaillé au fil des années mais sans s'interroger sur les écrits précédents.

Un second texte sur lequel le discours sur la vie de Molinari prend sa source est celui de l'historien d'art Pierre Théberge²⁸ (1942-), écrit pour le catalogue de la première grande rétrospective des œuvres de Molinari²⁹. Théberge organise cette exposition en 1976 alors qu'il occupe le poste d'Administrateur de la conservation et de Conservateur intérimaire de l'art canadien contemporain au MBAC. Parmi les œuvres exposées, on retrouve vingt dessins et l'un des onze tableaux peints à la noirceur (fig. 3). Dès les premières lignes, Théberge glorifie les expériences de peinture réalisées dans le noir, désormais interprétées comme « [...] un geste de contestation radicale de la notion même de peinture [...] »³⁰ L'auteur souligne brièvement que les dessins de 1953 et 1954 découlent des expériences d'écriture automatique que Molinari fait entre 1951 et 1953, sans préciser sur sa pratique de dessin automatique.

Une étude importante réalisée en étroite collaboration avec Molinari, mais adoptant cette fois-ci un point de vue biographique plus rigoureux, est parue en 2004³¹. L'auteure,

²⁸ Diplômé en histoire de l'art à l'Université de Montréal, Théberge est le directeur du MBAM de 1986 à 1997. Il dirige aussi le MBAC de 1998 à 2009. Voir : Anonyme, « Une vie au Musée », *Le Devoir*, 5 janvier 2009, [en ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/225745/une-vie-au-musee>. Consulté le 4 juillet 2014.

²⁹ Pierre Théberge, *Guido Molinari*, catalogue de l'exposition itinérante présentée à la Galerie nationale du Canada à Ottawa, au Musée des beaux-arts de Montréal, à l'Art Gallery of Ontario à Toronto et à The Vancouver Art Gallery à Vancouver, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, 160 p.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ de Singly, *op. cit.*, 293 p. Il s'agit d'un livre tiré de sa thèse de doctorat présentée à l'Université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction du professeur et historien de l'art français Serge Lemoine, en 2001. Précédemment, de Singly avait rédigé le texte du catalogue de l'exposition organisée par

Camille de Singly, aborde les discours de l'artiste afin de les resituer dans leur contexte historique. Elle revoit l'ensemble des faits et des récits accumulés. L'avantage de cette biographie est que son auteure évite de porter un regard trop global qui négligerait certains détails. De plus, consciente du portrait rétrospectif qu'un artiste peut avoir de lui-même, elle demeure vigilante par rapport aux critiques et aux études inspirées par les récits de Molinari tels que les deux récits biographiques faits par Teyssèdre et par Théberge, concentré surtout la période des années 1960³². Elle ajoute qu'avec ses talents pédagogiques et la rigueur de sa vision autobiographique « [...] Molinari parvient sans peine à convaincre ses auditeurs de sa « vérité »³³ ». Un demi-siècle plus tard, l'artiste ne cache plus la valeur qu'il accorde aux tableaux exécutés dans le noir. Bengle affirme qu'« [a]ujourd'hui Molinari considère ses peintures à la noirceur comme des œuvres fondamentales dans l'évolution de sa création : elles l'auraient brutalement sevré de l'automatisme, et elles auraient introduit les germes de ses œuvres à venir.³⁴ » Soulignant la réalisation des tableaux dans le noir, elle parle des expériences poétiques que l'artiste effectue à l'aide de l'écriture automatique et va jusqu'à comparer les vers de Molinari avec l'apparence formelle de ses dessins mi-figuratifs et mi-abstrait³⁵. Or, en citant Théberge sur l'origine de la production de dessins « provenant directement de l'écriture même de l'artiste³⁶ », elle omet de mentionner que des dessins ont aussi été réalisés les yeux fermés.

Une seconde exposition rétrospective est organisée en 1995, au Musée d'art contemporain de Montréal³⁷. Le parcours de l'exposition débute avec quatre tableaux peints

Lemoine suite à la donation de 55 tableaux et 14 dessins au Musée de Grenoble par Molinari en 1997 et 1998. Parmi les tableaux offerts, on retrouve une peinture exécutée dans l'obscurité : *Sans-titre* 1951 (fig. 4). Les dessins sont datés de 1954 à 1958. Voir : Camille de Singly, Serge Lemoine et al, *ReConnaître Guido Molinari*, catalogue de l'exposition présentée du 17 octobre 1998 au 3 janvier 1999, Grenoble, Musée de Grenoble, 1998, 56 p.

³² *Ibid.*, p. 17-19.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 40-41.

³⁶ Pierre Théberge *op. cit.*, p. 15, cité par de Singly *op. cit.*, p. 40.

³⁷ L'exposition est présentée du 19 mai au 17 septembre 1995. Voir Sandra Grant Marchand, Roald Nasgaard et Guido Molinari, *Guido Molinari, une rétrospective*, catalogue de l'exposition présentée au

dans le noir. De ce fait, l'historien d'art Roald Nasgaard³⁸ commente : « Alors qu'ils avaient, auparavant, le rôle de représenter modestement [...] l'étape initiale d'une jeune carrière, tout se passe comme si ces tableaux étaient élevés ici au rang de proposition primordiale, la source de laquelle allait découler l'œuvre à venir.³⁹ » Même s'il précise que « [c]et exercice a beaucoup de rapport avec l'écriture automatique des surréalistes [...]»⁴⁰, Nasgaard ne traite que de la peinture de Molinari. Les enjeux d'une telle pratique par rapport à l'automatisme québécois sont abordés, sans apporter de nouveauté, dans un entretien avec l'artiste. Molinari explique sa démarche d'un point de vue rétrospectif en donnant des réponses qui synthétisent le discours général qui entoure, jusqu'ici, les œuvres exécutés dans le noir. En conséquence, il devient difficile de savoir à quel point Molinari a influencé les différents auteurs qui ont écrit sur lui ou encore, dans quelle mesure il s'inspire lui-même de leurs discours.

La première étude majeure, encore unique à ce jour, portant sur la production en dessins de Molinari a été réalisée au tournant des années 1980. Faisant suite à cette grande rétrospective de la carrière de Molinari organisée par Théberge en 1976⁴¹, le professeur et historien d'art canadien David Burnett, alors conservateur de l'art canadien contemporain à l'Art Gallery of Ontario, a mis sur pied un important projet d'exposition des œuvres sur papiers de Molinari. Par ce projet d'envergure, nécessitant un énorme travail de recherche, Burnett a entrepris d'étudier l'œuvre de Molinari dans une perspective globale afin de mettre en évidence la relation qui existe entre sa peinture et ses dessins. L'historien d'art annonçait

Musée d'art contemporain de Montréal du 19 mai au 17 septembre 1995, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 78 p.

³⁸ Nasgaard est professeur émérite en art contemporain à l'Université de Floride au États-Unis. The Florida State University, « Roald Nasgaard » dans *FSU – Department of Art History*, [en ligne], <http://arthistory.fsu.edu/People/Faculty/Emeritus-Faculty-Folder/Roald-Nasgaard>. Consulté le 26 juin 2014.

³⁹ Roald Nasgaard, « Guido Molinari et “l'élément destructeur en art” », dans Sandra Grant Marchand, Roald Nasgaard et Guido Molinari, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Pierre Théberge *op. cit.*, 160 p.

déjà ses intentions en 1979, affirmant que le travail de Molinari demande une analyse « [...] en tant que totalité – peintures, dessins, aquarelles et gouaches [...] »⁴².

Ainsi, ce n'est qu'en 1980 que les dessins de Molinari ont fait l'objet d'une première étude scientifique systématique : un essai analytique suivi d'un catalogue raisonné⁴³. Il s'agit du mémoire rédigé par l'historienne de l'art canadienne Marilyn Schiff durant ses études à la maîtrise, sous la direction du professeur Burnett, à l'université de Carleton à Ottawa. Avec l'aide de Molinari, Schiff a constitué le catalogue raisonné de ses œuvres sur papier. Ensemble, ils ont répertorié mille cent huit œuvres sur papier, réalisées par l'artiste entre 1953 et 1979 : des calligraphies, des gouaches, des aquarelles, des dessins au crayon, à l'encre et des œuvres faites avec de la peinture *duco*. Dans la première partie du mémoire, Schiff établit la relation entre les dessins et la peinture de Molinari. Son étude porte essentiellement sur le caractère stylistique et sur les similitudes entre les dessins. Les chapitres correspondent aux points tournants de sa démarche, associés aux différents caractères formels et conceptuels de ses œuvres. Des images accompagnent le texte. En somme, cent vingt œuvres sur papiers sont reproduites pour appuyer l'analyse de Schiff. La deuxième partie de l'ouvrage, qui ne montre aucune reproduction, forme une longue liste des œuvres sur papier inventoriées par l'auteure en collaboration avec l'artiste, mentionnant le titre (s'il y a lieu), l'année de réalisation, les médiums, les dimensions, l'appartenance et la provenance. Elles sont identifiées à l'aide d'un numéro qui renvoie à l'année de production suivie d'un chiffre qui indique l'ordre de réalisation de l'œuvre dans cette même année. Les deux dessins qui forment le corpus d'analyse (fig. 1 et 2) apparaissent dans cette liste. Ils sont identifiés par les numéros 53/26 et 54/178. Le dessin 53/26 (fig. 1), contrairement au 54/178 (fig. 2), fait l'objet d'une brève analyse stylistique par Schiff.

⁴² David Burnett, *Guido Molinari : Quantificateur*, catalogue de l'exposition présentée du 6 septembre au 11 octobre 1979 au Musée d'art contemporain à Montréal et du 31 octobre au 18 novembre 1979 à York University Fine Arts on Markham à Toronto, Montréal, Musée d'art contemporain et Ministère des Affaires culturelles, 1979, p. 9.

⁴³ Marilyn Schiff, *Guido Molinari, Works on Paper, Part I the Text. Part II Catalogue raisonné*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 1980, 217 f. Schiff et Burnett écriront également ensemble un ouvrage sur l'art contemporain canadien. Bien que l'on y retrouve des tableaux de Molinari, aucun de ses dessins n'est présenté dans cette monographie. Voir : David Burnett et Marilyn Schiff, *Contemporary Canadian Art*, Edmonton, Hurting Publishers Ltd, 1983, 300 p.

Le catalogue raisonné se présente comme une référence visuelle pour le lecteur désirant se familiariser avec le développement stylistique de la démarche graphique de Molinari et le cheminement de sa créativité. À l'époque, la majorité de ces œuvres n'avait jamais été exposée. L'ouvrage est demeuré sous la forme d'un mémoire⁴⁴ mais le travail de Schiff a servi à préparer la publication qui accompagne l'exposition itinérante des œuvres sur papier de Molinari, organisée par Burnett en 1981⁴⁵. Le catalogue indique que les dessins du corpus d'analyse de notre mémoire faisaient partie de cette exposition, bien qu'ils ne figurent pas parmi les quatre-vingt-cinq œuvres sur papiers reproduites aux fins de cette publication.⁴⁶

Pour Burnett, la pratique du dessin chez Molinari fonctionne comme une « dialectique graphique ».⁴⁷ Le résultat visible des relations qui s'établissent entre la « pulsion créatrice inconsciente de l'artiste⁴⁸ », l'outil, le médium et le support apparaît dans la structure du dessin. Des structures semblables transparaissent à travers différents ensembles de dessins et montrent « le déroulement du processus créateur⁴⁹ ».

Les auteurs s'entendent pour dire que la période des années 1950 est un moment charnière dans la démarche de Molinari puisqu'il aurait alors trouvé la vraie nature de son art dans ces œuvres sur papier⁵⁰. En 1953 et 1954, l'emploi des méthodes surréalistes, la pratique et la répétition des expériences ont permis à Molinari de découvrir, d'une manière intuitive,

⁴⁴ Quelques exemplaires sont disponibles pour emprunt, principalement dans les bibliothèques universitaires ainsi qu'à la bibliothèque du Musée des beaux-arts du Canada.

⁴⁵ David Burnett *Guido Molinari, Works on Paper, Guido Molinari, Oeuvres sur papier*, catalogue de l'exposition itinérante présentée au Agnes Etherington Art Centre à Kingston en Ontario, du 11 janvier au 15 février 1981, puis du 2 avril au 17 mai à l'Art Gallery of Hamilton, du 14 juin au 26 juillet à la Art Gallery of Windsor, du 1^{er} septembre au 15 octobre à la London Régional Art Gallery et du 26 novembre 1981 au 10 janvier 1982 au Musée des beaux-arts de Montréal, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1981, p. 61.

⁴⁶ *Ibid.*, 81 p.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸ David Burnett, *Guido Molinari : Quantificateur*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ David Burnett, *Guido Molinari, Works on paper, Guido Molinari, œuvres sur papier*, *op. cit.* p. 64.

un autre type d'espace.⁵¹ Selon Burnett, dessiner les yeux fermés aurait supprimé chez Molinari, « [...] un niveau de conscience susceptible de s'interposer entre l'œil et la main.⁵² »

En art, les expériences sur la conscience par des pratiques qui utilisent les techniques automatiques sont exploitées dans la première moitié du 20^e siècle, par les artistes du surréalisme⁵³, puis au Québec par le groupe des Automatistes⁵⁴. Deux mouvements auxquels Molinari se défend d'appartenir, car si certains enjeux le confrontent aux Automatistes⁵⁵, il critique également les Surréalistes⁵⁶. Faut-il comprendre les enjeux de cette pratique dans une perspective historique? La recherche de Schiff montre que la démarche artistique de Molinari est entrecoupée d'épisodes de dessin; chacune des périodes stylistiques importantes attribuées à sa peinture serait ainsi précédée d'une phase d'activité graphique. Les transformations ne sont pas visibles dans le style des dessins comme tels, mais dans les éléments de la structure.⁵⁷ D'un même avis, Burnet affirme que cette habitude qu'il a de revenir au dessin

⁵¹ Marilyn Schiff, *Guido Molinari, Works on paper, Part I the text. Part II Catalogue raisonné*, op. cit., f. 32.

⁵² David Burnett, op. cit., p. 65.

⁵³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essais », 1985 [1962, 1924], 173 p. Voir également Florence de Mèredieu, *André Masson, les dessins automatiques*, Paris, Blusson, 1988, p. 26.

⁵⁴ Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, Édition préparée par André-G Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, [l'Hexagone 1990] Éditions TYPO et succession Paul-Émile Borduas, 1997, 304 p. Voir également l'ouvrage de François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1998, 1031 p.

⁵⁵ Durant l'été 1954, une affirmation selon laquelle « Molinari est reconnu comme l'un des théoriciens de l'automatisme à Montréal » paraît dans la chronique « Pêle-Mêle » de l'hebdomadaire populaire *Le Petit Journal* le 29 août 1954, p. 55. Molinari répond par un télégramme dans lequel il nie être un théoricien automatiste : « N'ai jamais adhéré au groupe automatiste – stop – ne puis donc en être un théoricien – stop – je suis le théoricien du molinarisme... ». Guido Molinari, « Sans titre », *Le Petit Journal*, 5 septembre 1954, p. 52. Voir : François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 901 à 903 et de Singly, op. cit., p. 24.

⁵⁶ Voir : Guido Molinari, *Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975), Textes compilés et présentés par Pierre Théberge*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Coll. « Document d'histoire de l'art canadien », n° 2, 1976, 112 p.

⁵⁷ Marilyn Schiff, op. cit., f. 147.

« [...] coïncide avec des moments particuliers de sa carrière.⁵⁸ » Ces auteurs reconnaissent ainsi la portée de la pratique du dessin chez Molinari; exposés telles des œuvres autonomes, les stratégies de création de l'artiste sont originales et hautement efficaces. Leur importance se trouve dans leur réalisation⁵⁹. Or, tous deux concluent que ce vaste travail de recherche est préliminaire à la peinture de l'artiste. Comment tenir compte de la valeur de cette production autonome autrement que pour justifier l'évolution de sa peinture? S'agit-il d'aborder cette expérience du dessin automatique à la noirceur de manière à exposer son importance en tant qu'activité cognitive?

Les œuvres qui seront analysées au chapitre V (fig.1 et 2) relèvent des « [...] préoccupations évidentes de Guido Molinari pour la dichotomie entre la subjectivité de l'artiste et l'objectivité de l'acte pictural.⁶⁰ » Elles peuvent sans doute être considérées à partir du discours sur le dessin qui est courant à l'époque de leur réalisation et que ce mémoire s'efforcera de reconstituer. Or, c'est aussi à partir du discours scientifique qu'il faut comprendre cette pratique. En effet, les sciences cognitives étudient les composantes mentales sous-jacentes aux comportements humains, notamment les phénomènes comme celui de la perception et celui de la conscience. La dimension expérimentale des dessins exécutés les yeux fermés peut être mise en parallèle avec la notion d'états modifiés de conscience (EMC). Celle-ci apparaît pertinente dans l'analyse des conditions mentales de cette production artistique (fig.1 et 2) puisque les EMC sont justement des « [...] expériences au cours desquelles le sujet a l'impression que le fonctionnement habituel de sa conscience se dérègle et qu'il vit un autre rapport au monde, à lui-même, à son corps, à son identité.⁶¹ » Il s'agit d'un détournement de l'expérience subjective différent de l'état de veille « normale ». Portant sur des phénomènes anciennement considérés comme surnaturels,

⁵⁸ David Burnett, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 15.

⁶⁰ David Burnett, *op. cit.*, p. 63.

⁶¹ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Psychiatrie ouverte », série « Nodule », 1987, p. 5.

l'étude scientifique des EMC s'est développée durant la modernité par l'entremise des recherches sur l'hypnose, l'expérience hallucinogène et la méditation⁶².

L'activité graphique de Molinari s'inscrit dans une rencontre entre la pratique artistique, les théories ainsi que les spécialités médicales telles que la psychanalyse et la psychiatrie. C'est l'hypothèse que ce mémoire cherche à démontrer. Volontairement, l'artiste utilise des stratégies d'expérimentations sur les modes de conscience en s'inspirant du surréalisme. Or, ces manœuvres rejoignent également certaines techniques employées dans le milieu médical. Si depuis le milieu du 19^e siècle, les études sur les thérapies impliquant des EMC occupent une place importante en Occident, Montréal semble être au milieu du 20^e siècle une plaque tournante dans le domaine, autant du côté artistique que scientifique. Ainsi, nous accordons aux expériences faites par Molinari grâce au dessin, une valeur qui relève du rapport qu'elles entretiennent avec le discours sur les EMC, promulgué de nos jours par les disciplines qui forment les sciences cognitives. De même, nous croyons que l'engagement de cette « dialectique graphique⁶³ » au sein du travail de Molinari serait favorisé par l'expérimentation des EMC.

Le but principal de cette étude est de poser un nouveau regard sur cette pratique du dessin automatique les yeux fermés par Molinari, en démontrant comment les enjeux théoriques et pratiques de cette activité se rattachent à la notion d'EMC. Les objectifs spécifiques consistent à étudier les conditions de création de l'artiste en abordant ses dessins à partir de leur technique de réalisation. Il s'agit également d'effectuer une remise en contexte de cette production pour voir selon quels enjeux Molinari remet en question les idées partagées par les artistes de l'Automatisme québécois.

Il n'existe pas de monographie entièrement consacrée à l'œuvre de Molinari. La documentation sur laquelle s'appuie notre travail est constituée d'articles de journaux, de catalogues d'expositions et des écrits de l'artiste. Le discours de Molinari sur l'art et sur sa

⁶² *Ibid.*, p. 51.

⁶³ David Burnett, *op. cit.*, p. 66.

pratique est accessible par le biais de textes compilés⁶⁴, d'entrevues et d'articles rédigés par l'artiste lui-même. De plus, ayant collaboré étroitement avec les chercheurs, il y a lieu d'interroger la méthode des auteurs en vérifiant les faits par une recherche dans les fonds d'archives. Ainsi, un bilan historiographique permettra de démontrer comment l'histoire de Molinari a été construite à partir de différentes causeries avec les auteurs.

Dans un premier temps, l'histoire culturelle du concept d'EMC permettra de constater que les recherches effectuées dans différents domaines d'études se combinent dans le discours qui entoure la notion alors qu'elle devient un sujet d'étude scientifique. Nous considérerons les définitions associées à la notion d'EMC ainsi que les nominations typologiques du point de vue de disciplines qui appartiennent aux sciences cognitives à partir des ouvrages du neurobiologiste Jean-Pierre Changeux et du sociologue, psychologue et philosophe Georges Lapassade.⁶⁵ L'idée du dessin sera expliquée dans sa conception traditionnelle de même que dans la suite des transformations qu'elle connaît à partir du 20^e siècle et qui mettent de l'avant l'aspect expérimental du médium, exploité autant par la médecine que par les artistes surréalistes. Il faudra voir comment le discours sur le dessin s'élabore à partir de celui des approches interprétatives de l'inconscient de la fin du 19^e siècle comme l'automatisme de Jean-Pierre Janet ou la psychanalyse de Sigmund Freud. La mise en contexte de la production des deux dessins de Molinari (fig. 1 et 2) au sein de la scène artistique de Montréal demande d'effectuer un retour sur l'idée du surréalisme et la conception de l'automatisme tels qu'ils sont perçus au Québec dans la première moitié du 20^e siècle. La revue des principes du mouvement automatiste autour de Paul-Émile Borduas sera évidemment appuyée d'une part sur les écrits de l'artiste et d'autre part, sur le récit de l'historien d'art québécois François-Marc Gagnon⁶⁶. Nous verrons également que certaines vérifications des éléments du récit entourant la vie de Molinari, que nous soumettons à une évaluation critique, mènent vers une réinterprétation de la chronologie des faits se rapportant

⁶⁴ Guido Molinari, *Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975)*, Textes compilés et présentés par Pierre Théberge, *op. cit.*, 112 p.

⁶⁵ Jean-Pierre Changeux, *L'homme de vérité*, trad. Marc Kirsh, augmenté par l'auteur, Paris, Éditions Odile Jacob, Coll. « Poches », 2004 [2002], 405 p. Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, *op. cit.*

⁶⁶ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, *op. cit.*

à sa formation artistique et autodidacte. Il s'agira ensuite de se pencher sur sa pratique du dessin, telle qu'elle est expliquée par les historiens d'art qui interprètent ses œuvres sur papier. Pour terminer, les stratégies de dessins employées par Molinari seront examinées à partir des catégories complexes des EMC afin de déterminer quels enjeux peuvent être associés à ses conditions de création.

Présentation de la première partie

Ce mémoire cible un phénomène particulier et décortique en détail chacun des aspects qui s'y rattachent. Pour comprendre la relation qu'il y a entre les états modifiés de consciences (EMC) et les enjeux soulevés dans la pratique du dessin chez Guido Molinari en 1953 et 1954, il faut considérer les discours propres à ces deux domaines.

Dans cette première partie, nous exposerons la construction du discours portant sur les EMC comme objet d'étude scientifique à partir de diverses approches théoriques relevant de la mythologie, de la philosophie, de la psychologie ou de pratiques qui invoquent des données scientifiques pour justifier leurs hypothèses. Nous verrons que sont les premiers résultats des recherches menées en psychologie cognitive à la fin du 19^e siècle qui permettront l'instauration d'une véritable approche scientifique de l'inconscient. Envisagée sous un angle historiographique, la notion d'EMC telle que définie aujourd'hui par les sciences cognitives apparaîtra d'autant plus intelligible. Le premier chapitre servira aussi à départager les notions de conscience, de non-conscience, d'inconscient et d'EMC. Puis, à poser les éléments théoriques utiles à notre analyse des deux dessins de Molinari (fig.1 et 2). Dans le second chapitre, il s'agira de voir le discours élaboré sur la pratique du dessin par l'histoire de l'art de même que par la psychiatrie et la psychanalyse. En plus de cerner les idées transmises dans l'histoire du dessin jusqu'au milieu du 20^e siècle, nous chercherons à savoir quel rapport le médium entretient avec les EMC.

CHAPITRE I

LE DISCOURS SUR LES ÉTATS MODIFIÉS DE CONSCIENCE

1.1 L'histoire culturelle du concept d'états modifiés de conscience

L'appellation « états modifiés de conscience » (EMC), renvoie à divers états de la conscience considérés autrefois comme des phénomènes surnaturels rattachés à des systèmes de croyances. Par exemple, durant l'Antiquité, les Grecs avaient un intérêt pour certains types d'expériences humaines non rationnelles⁶⁷. Dans le *Phèdre*⁶⁸, Platon (427-347 av. J.-C.) écrit : « [...] les plus grands biens nous adviennent par la folie, tout au moins lorsqu'elle est le fruit d'un don divin.⁶⁹ » La forme acceptable de la folie se distingue de celle entendue comme maladie mentale. Platon dénombre quatre types de folies divines : d'abord, « la folie prophétique⁷⁰ », un délire divinatoire et prédicateur insufflé par le dieu Apollon. Ensuite, une forme de la folie prophétique développée pour la guérison « [...] au moyen de purifications et de rites d'initiation [...] »⁷¹ est appelée la folie « [...] téléstique ou rituelle de Dionysos.⁷² » Il y a, bien sûr, « la folie des Muses⁷³ » délivrant l'inspiration poétique, et enfin, « [...] l'amour [...] envoyé par les dieux [...] »⁷⁴, une folie animée par Aphrodite et Éros⁷⁵, responsable de l'état vécu par un individu amoureux. Dans l'étude scientifique des EMC,

⁶⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage d'Eric Robertson Dodds, *Les grecs et l'irrationnel*, Traduit de l'anglais par Michael Gibson, Paris, Flammarion, 1977 [1959, University of California Press], 316 p.

⁶⁸ Platon, *Phèdre*, Paris, Le livre de poche, Coll. « Classiques de la Philosophie », 2007, 315 p.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 233. Platon cite l'exemple de la Pythie à Delphes, sanctuaire d'Apollon et des révélations prophétiques des sibylles en état d'extase.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Eric Dodds, *op. cit.*, p. 71.

⁷³ Platon, *op. cit.*, p. 235.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Eric Dodds, *op. cit.*, p. 71.

chacun de ces états de folie est aujourd'hui associé à un type de transe : divinatoire, rituelle, poétique et érotique⁷⁶.

Au Moyen Âge, le terme *transe* venu du mot latin *transir* (l'action de passer) est employé pour nommer l'état d'agonie du mourant et son passage vers l'au-delà⁷⁷. En Occident, l'étude des EMC a débuté dans le contexte de la pensée naturaliste de la fin du 18^e siècle avec le docteur allemand Franz Anton Mesmer (1734-1815)⁷⁸. Influencé par la théorie de « la gravitation universelle » d'Isaac Newton (1642-1727), Mesmer s'appuie sur le phénomène naturel de gravitation des planètes pour avancer « [...] que ces sphères exercent aussi une action directe sur toutes les parties constitutives des corps animés, particulièrement sur le *système nerveux*, moyennant un fluide qui pénètre tout [...] »⁷⁹, fluide désigné sous le nom de *magnétisme animal*⁸⁰. À partir de 1773, Mesmer guérit les malades à l'aide de tiges de fers aimantés afin de « [...] faire éprouver au corps des flux et des reflux de manière à aider la guérison.⁸¹ » Il expérimente des procédés thérapeutiques à l'aide d'aimants et

⁷⁶ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Psychiatrie ouverte », série « Nodule », 1987, p. 20. La transe érotique est l'équivalent de l'Éros platonicien chez Freud. *Ibid.*

⁷⁷ Georges Lapassade, *la Transe*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je », 1990, p. 3.

⁷⁸ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁹ Anton Franz Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Paris, P. Fr. Didot le jeune, Libraire-Imprimeur de Monsieur, quai des Augulfins, 1779, p. 6. Reproduit en fac-similé dans : Franz Anton Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal (1779), Avec une introduction de Serge Nicolas, Suivi d'une étude sur Mesmer par Ernest Bersot*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Encyclopédie psychologique », 2005, p. 6-7. Mesmer fait ici référence aux idées exprimées dans sa thèse intitulée *L'influence des planètes sur le corps humain*, déposée à la Faculté de médecine de Vienne en 1766.

⁸⁰ Selon Mesmer, le corps animal posséderait le magnétisme animal, une propriété particulière qui le rend sensible à l'action déterminée par « L'INTENTION ET LA RÉMISSION des propriétés de la matière et des corps organifiés [sic], telles que sont la gravité, la cohésion, l'élasticité, l'irritabilité, l'électricité. » *Ibid.*

⁸¹ Serge Nicolas, « Mesmer (1734-1815) : De Vienne à Paris », dans Franz Anton Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal (1779), Avec une introduction de Serge Nicolas, Suivi d'une étude sur Mesmer par Ernest Bersot*, *op. cit.*, p. IX.

d'électricité sur des patients qu'il traite gratuitement⁸². Mesmer renonce à ces techniques, persuadé que le magnétisme est indépendant des outils employés.⁸³ Accusé d'imposture, il est chassé d'Autriche en 1778.⁸⁴ Installé à Paris, les séances qu'il offre sont très populaires auprès des malades, mais il ne réussit jamais à faire reconnaître ses découvertes par l'Académie des sciences, ni par la Société royale de médecine et non plus par la Faculté de Médecine de Paris.⁸⁵

Il n'en demeure pas moins que Mesmer a découvert comment provoquer des situations de crises qui correspondent à des états de transe, démystifiant dès lors, les croyances reliées à la possession pour conduire la réflexion vers le principe d'induction⁸⁶. L'étude psychologique de la transe s'est menée dans la foulée de ses travaux par le marquis de Puységur (1751-1825)⁸⁷. Disciple de Mesmer, il réalise des expériences arrimant le magnétisme animal et l'hypnose. Ensuite, le médecin français Alexandre Jacques François Bertrand (1785-1831) établit la différence et les similitudes entre le somnambulisme « naturel », « symptomatique », « artificiel » et « extatique »⁸⁸. Dans cette suite, vont également s'effectuer les recherches sur l'hypnose et l'hystérie du Dr Jean-Martin Charcot (1825-1893), responsable du département de neurologie à l'hôpital de la Salpêtrière et celles de ses élèves, le philosophe et psychologue Pierre Janet (1859-1947) et le théoricien

⁸² *Ibid.*,

⁸³ Depuis son enfance, Mesmer était convaincu de posséder des pouvoirs de guérisseur. *Ibid.*, p. VII.

⁸⁴ *Ibid.*, p. IX-XIV.

⁸⁵ *Ibid.*, p. XXII.

⁸⁶ Georges Lapassade, *La transe*, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁷ Disciple de Mesmer, le marquis de Puységur réalise des expériences arrimant le magnétisme animal et l'hypnose. Voir : Armand Marie-Jacques De Chastenet, marquis de Puységur, *Mémoire pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal*, Introduction de Serge Nicolas, Toulouse, Privat, L'Harmattan, 2008, 81 p.

⁸⁸ Alexandre Jacques François Bertrand, *Traité du somnambulisme et des différentes modifications qu'il présente*, Paris, Dentu, 1823, 324 p. Bertrand présente « le premier système de la transe, avec ses diverses manifestations psychologiques, pathologiques et historico-religieuses. » L'ouvrage n'a cependant, jamais été réédité. Lapassade, *La transe*, *op. cit.*, p. 4.

de la psychanalyse Sigmund Freud (1856-1939).⁸⁹ Leurs travaux respectifs s'inscrivent dans les premières études expérimentales sur les phénomènes inconscients⁹⁰.

Dans une perspective historique, la découverte du subconscient est attribuée au philosophe et scientifique allemand Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1706). Or, si l'existence d'une vie consciente et inconsciente est admise *a priori*, l'inconscient n'est reconnu comme objet d'étude scientifique qu'à la toute fin du 19^e siècle.⁹¹ Avant 1880, l'inconscient est évoqué dans un sens philosophique. Le médecin et peintre Carl-Gustave Carus (1789-1869) et le philosophe Karl Robert Eduard von Hartmann (1842-1906), ces « philosophes de l'inconscient », vont en faire le principe fondamental de la vie humaine. L'inconscient est alors perçu comme l'expression de la « Nature » ou encore comme une représentation de l'âme universelle. Un principe psychique intervenant à la fois dans les mouvements du corps physique (les réflexes, la digestion, la respiration, etc.) et dans l'activité de l'esprit humain conscient (la perception, les pensées qui surviennent spontanément, les sentiments, etc.).⁹² La psychologie expérimentale de la fin du 19^e siècle amène les premiers résultats empiriques se rapportant à des faits qui justifieront, par la suite, une approche scientifique de l'inconscient. Ainsi, dans sa thèse de philosophie, Janet se penche sur l'« [...] *activité humaine dans ses formes les plus simples, les plus rudimentaires* [...] »⁹³ désignées sous le terme d'« *activité automatique* »⁹⁴. Freud quant à lui,

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ En France, les recherches expérimentales sur l'hystérie et sur l'hypnose s'effectuent principalement à l'École de la Salpêtrière et à l'École de Nancy. Jean-Claude Filloux, *L'inconscient*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1947], p. 16-17.

⁹¹ *Ibid.*, p. 3.

⁹² *Ibid.*, p. 7-12. La conception du monde et de la Nature comme résultant d'un « principe » est une idée qui vient de la philosophie allemande post-kantienne et qui est développée sous différents concepts, dans les métaphysiques respectives de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) à travers la notion de l'« Idée », de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) dans l'« absolu » et d'Arthur Schopenhauer (1788-1860) avec le principe de « Volonté ». Jean-Claude Filloux, *op. cit.*, p. 7.

⁹³ Pierre Janet, *L'automatisme psychologique, essai de psychologie expérimentale sur les formes intérieures de l'activité humaine* (1889), *Introduction de Serge Nicolas*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005, p. 1.

⁹⁴ *Ibid.* p. 2.

va définir et systématiser l'inconscient. Il développe dans sa « psychologie des profondeurs », une interprétation psychanalytique du rêve⁹⁵.

Dans le cadre de recherches effectuées sur le sommeil et les rêves, un premier constat de la réflexion sur les modifications de la conscience a été publié en 1861⁹⁶ par Louis F. Alfred Maury (1817-1892) qui cherchait à comprendre le fonctionnement des hallucinations hypnagogiques.⁹⁷ Au cours du 19^e siècle, l'étude des EMC s'est également poursuivie par l'entremise des recherches sur l'effet des drogues, entamée par le psychiatre français Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884). Son ouvrage paru en 1845 fait état de ses recherches sur les psychotropes et l'effet produit par la consommation de cannabis et de hachisch⁹⁸.

Les travaux sur l'effet des drogues se multiplieront, au siècle suivant, avec le mouvement psychédélique. En effet, la contre-culture américaine a mis de l'avant l'étude des EMC. Les chercheurs des domaines de la psychologie et de l'anthropologie ont fait l'expérimentation clinique de substances hallucinogènes⁹⁹; en 1960, au Mexique, le psychologue américain Timothy Leary (1920-1996) a expérimenté des champignons hallucinogènes pour ensuite faire la promotion des bienfaits spirituels et thérapeutiques du

⁹⁵ Sigmund, Freud, *L'interprétation du rêve*, traduction inédite par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2010, 701 p. Cet ouvrage est une traduction du *Die Traumdeutung*. La première édition est datée de 1900, mais elle est parue à la fin de 1899. Au départ le livre ne rencontre pas le succès escompté, c'est pourquoi il sera plusieurs fois corrigé, augmenté et réédité entre 1909 et 1930. L'ouvrage comporte une dimension autobiographique en rapport avec les recherches que Freud effectuait sur l'hystérie et la sexualité. Freud aborde la production onirique comme un phénomène de l'inconscient en se basant sur ses propres rêves ainsi que sur ceux de ses patients, parents, amis de même que sur les récits de la littérature. À propos du rêve en tant que processus, voir également : Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Éditions Gallimard, 1988 [1901, 1942], 149 p.

⁹⁶ Louis F. Alfred Maury, *Le Sommeil et Les Rêves (1861)*, Whitefish, Kessing Publishing, 2009, 440 p.

⁹⁷ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, op. cit., p. 5.

⁹⁸ Jacques-Joseph Moreau, *Du hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques*, Paris, Fortin, Masson, 1845, 431 p., dans Bnf, *Gallica Bibliothèque Numérique*, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k768978>. Consulté le 5 décembre 2013.

⁹⁹ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, op. cit., p. 6.

LSD¹⁰⁰. À la même époque, l'anthropologue américain d'origine latine Carlos Castaneda (1925-1998) est initié à la consommation de peyotl et de datura par un chaman amérindien¹⁰¹. L'expression « états modifiés de conscience » est une traduction de la formule anglophone *altered states of consciousness (ASC)* développée dans ce contexte où l'étude s'effectue par un processus d'introspection et par des méthodes cliniques en laboratoire¹⁰². Les travaux du psychiatre américain Arnold M. Ludwig¹⁰³, s'ajoutent à ceux du psychologue et parapsychologue américain Charles T. Tart (1937-) qui, depuis 1963, a effectué des recherches sur l'induction hypnotique, psychédélique et sur les techniques de méditation en dégagant les traits communs de ces différentes procédures¹⁰⁴. Une typologie des voies méditatives a aussi été présentée au début des années 1970 par le Dr Claudio Naranjo (1932)¹⁰⁵.

Les résultats des différents travaux, commencés avec l'hypnose, effectués ensuite sur la consommation de drogues et sur les techniques de méditation, ont fondé la catégorie des états « induits »¹⁰⁶, c'est-à-dire provoqués volontairement par un processus ou une méthode

¹⁰⁰ Timothy Francis Leary, Ralph Metzner, Richard Alpert *et al.*, *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, Secaucus, Citadel Press, 1976 [1964], 159 p. Voir également : Timothy Francis Leary, *Politique de l'extase*, Traduit de l'américain par Pierre Sisley, Paris, A Fayard, 1973 [1968], 445 p.

¹⁰¹ Carlos Castaneda, *L'herbe de diable et la petite fumée une voie yaqui de la connaissance*, Trad. Michel Doury, Paris, C. Bourgeois, 1984 [1968], 259 p.

¹⁰² Georges Lapassade, *La transe*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰³ Arnold M. Ludwig, « Altered States of Consciousness », *Archives of General Psychiatry*, décembre 1966, vol. 15, n° 6, p. 225-234.

¹⁰⁴ Ses ouvrages les plus importants sont : Charles T. Tart, *Altered States of Consciousness*, New York, J. Wiley, 1969, 575 p., et *States of Consciousness*, New York, E. P. Dutton, 1975, 305 p.

¹⁰⁵ Claudio Naranjo et Robert Evan Ornstein, *On the Psychology of Meditation*, New York, Viking Press, 1971, 248 p. Psychiatre d'origine chilienne, le Dr Naranjo a été l'élève et le collaborateur du Dr Fritz Perls, créateur de la Gestalt-thérapie. Dans les années 1970, Naranjo a fondé l'école de développement psycho-spirituel nommée SAT signifiant "seekers after truth" (chercheurs de la vérité). Il est également à l'origine de la diffusion de l'ennéagramme en Occident, une méthode de développement personnel. Voir : SAT, « Claudio Naranjo » dans Claudio Naranjo, SAT, France, Allemagne, [en ligne], http://www.naranjo-sat.com/?&pg=home_f. Consulté le 21 janvier 2014.

¹⁰⁶ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, *op. cit.*, p. 6.

particulière. Le principe d'induction des EMC a été étudié par plusieurs disciplines scientifiques telles que l'ethnologie, la psychologie et la médecine, à partir de pratiques exercées selon différentes traditions, par exemple :

[...] l'induction hypnotique est l'aboutissement "laïcisé" des techniques d'exorcisme comportant la mise en transe des possédés [...]; l'induction psychédélique en laboratoire se situe dans le prolongement de traditions qu'on rencontre un peu partout dans le monde – traditions qui impliquent une connaissance des effets hallucinogènes de certaines plantes; l'induction mystique, tel qu'on la pratique dans diverses formes de méditations, est l'aboutissement d'une très ancienne tradition de pratiques religieuses.¹⁰⁷

Dans les années 1960, ces travaux sur les états « induits » vont rejoindre les études menées sur des états dits « spontanés » comme les recherches sur le rêve lucide et celles de la parapsychologie sur l'expérience de la mort ou du voyage astral.¹⁰⁸ Dans les années 1980, la psychologie a donné une interprétation de « l'expérience hors corps » (EHC) comme une expérience psychique¹⁰⁹, permettant ainsi de dégager le phénomène des explications paranormales dont il était pourvu.¹¹⁰

Au 20^e siècle, le domaine de la psychiatrie a connu des changements importants avec la psychopathologie; la neurologie s'est systématisée et les psychiatres ont fréquemment eu

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁹ « Le sujet est en réalité étendu sur son lit; mais les stimulations intéroceptives qui contribuent à la constitution de l'image du corps se relâchent, puis font défaut. Elles tombent hors de la conscience du sujet qui peut s'attribuer alors un nouveau "corps" imaginaire, localisé ailleurs, et de là, regarder son corps physique habituel au loin, "hors de lui". » *Ibid.*, p. 14. Au sujet de l'EHC, voir : Susan Blackmore, *Beyond the Body: an Investigation of Out-of-the-Body Experiences*, Chicago, Chicago Review Press, 2005 [1982 Heinemann], 288 p.

¹¹⁰ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, op. cit., p. 13. Dans les années 1950, l'ethnologie expliquait déjà l'EHC de la culture chamanique comme une « excursion psychique » caractéristique de la transe du chaman permettant à son âme de voyager séparément de son corps. L'état de conscience chamanique est expliqué comme une habile maîtrise de l'état d'extase. Voir : Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Éditions Payot, 1983 [1951], 405 p. Cependant, bien qu'il existe chez certains individus une « disposition naturelle, biopsychique » favorisant l'EHC, la transe chamanique est habituellement générée par un inducteur comme des plantes, par exemple. Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, op. cit., p. 17.

recours à des « méthodes de *choc* » pour guérir les problèmes mentaux. Dans le cadre de l'étude des EMC comme moyen thérapeutique, on peut s'interroger sur différentes techniques comme des décharges électriques ou des chocs thermiques, appliquées sur les malades pour favoriser leur guérison.¹¹¹ Dans les années 1950, les articles publiés à Montréal par les médecins de l'époque montrent l'engouement des psychiatres pour des traitements qui impliquent des états modifiés de conscience.¹¹² Nous constatons que les expériences usant des EMC se poursuivent à travers la « psychothérapie institutionnelle » et les médicaments psychotropes.¹¹³

Rappelons que dans le contexte naturaliste, la maladie mentale est devenue un objet d'étude scientifique avec le médecin français Philippe Pinel (1745-1826). Instigateur de nombreuses réformes du domaine hospitalier, il privilégiait une approche humaniste des malades.¹¹⁴ « Le traitement moral, dispensé dans des asiles [...] situés à la campagne [...] [devient] graduellement la règle dans tous les pays occidentaux. [...] [C]e modèle de dispositif de soins [...] est adopté au Québec, d'abord dans le milieu anglophone, puis francophone [...] »¹¹⁵.

En effet, à Montréal, dans le monde médical, depuis la fin du 19^e siècle, deux systèmes psychiatriques sont en place et vont évoluer différemment; l'un est catholique francophone et l'autre est protestant anglophone.¹¹⁶ Stigmatisé par l'idéologie du clergé alors responsable du

¹¹¹ Jacques Hochmann, *Histoire de la psychiatrie, deuxième édition mise à jour, 4^e mille*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je », n° 1428, 2011, p. 85-87.

¹¹² Voir : Julio Vasquez, « Compte-rendu de l'ouvrage de J. Angel, "La thérapeutique par le sommeil" », *L'Union médicale du Canada*, 1953, tome 82, p. 333-334., François Cloutier, « L'hypnotisme en psychiatrie », *L'Union médicale du Canada*, tome 88, janvier 1959, p. 69 à 71.

¹¹³ Jacques Hochmann, *Ibid.*, p. 93-94.

¹¹⁴ Institut Philippe-Pinel de Montréal, « Dr Philippe Pinel (1745-1826) », *Institut Philippe-Pinel de Montréal*, [en ligne], <http://www.pinel.qc.ca/ContentT.aspx?NavID=104&CultureCode=fr-CA>>. Consulté le 21 juillet 2014.

¹¹⁵ Camille Laurin, dans la préface de l'ouvrage d'Hubert Wallot, *La danse autour du fou entre la compassion et l'oubli : survol de l'histoire organisationnelle de la prise en charge de la folie au Québec depuis les origines jusqu'à nos jours*, Beauport, Publications MNH, tome 1, 1998, p. XI.

¹¹⁶ Céline Beaudet, *Évolution de la psychiatrie anglophone au Québec, 1880-1963: Le cas de l'Hôpital de Verdun*, Québec, Université Laval, Institut supérieur des sciences humaines, série « Cahier de l'ISSH », 1976, p. 1.

système hospitalier, le milieu médical francophone, jusque dans les années 1960, ne voit aucune avancée théorique. On demeure dans « [...] l'idée que la maladie soit causée par l'environnement et soit guérissable en manipulant ce dernier (par la thérapie du milieu, l'asile) [...] »¹¹⁷. Du côté anglophone, cependant, l'étude de la maladie mentale est perçue dans une perspective philanthropique. Elle fait l'objet de nombreuses recherches, rendues possibles notamment, grâce au soutien financier et au support de la communauté dont bénéficient les institutions. Par ailleurs, « [l]a prédominance du modèle neurologique favorise tout simplement les efforts vers des traitements médicaux neurologiques (notamment, la sismothérapie et la lobotomie). »¹¹⁸

À l'institut *Allan Memorial*¹¹⁹ fondé en 1944, par le Dr Ewen Cameron,¹²⁰ des méthodes de traitement impliquant des phases de sommeil prolongé régies par l'administration de neuroleptique sont expérimentées¹²¹. Le Dr Cameron a été reconnu mondialement pour sa théorie des conduites psychiques¹²². On sait depuis 1985 qu'il était, à

¹¹⁷ Wallot, *op. cit.*, p. 177.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 178.

¹¹⁹ Il s'agit du département de psychiatrie de l'hôpital Royal Victoria situé sur l'avenue Des Pins à Montréal.

¹²⁰ Le Dr. Cameron, ancien colonel de l'armée américaine, assume la direction de l'institut jusqu'en 1964. Wallot, *Ibid.*, p. 162. Ses recherches portent sur l'anxiété, la mémoire et sur les perturbations du comportement. Voir : Donald Ewin Cameron, « The Inhibition of Behavior: Working Concepts », *American Journal of Psychiatry*, vol. 107, mars 1951, p. 701-705.

¹²¹ « La technique de sommeil prolongé, provenant de la cure de sommeil en Union Soviétique, est adaptée [...] au Allan Memorial Institute, sous forme d'administration continue d'une combinaison de barbituriques et de thorazine de manière à obtenir un sommeil [...] normal durant près de vingt-quatre heures ». Wallot, *op. cit.*, p. 165. Les neuroleptiques sont introduits en Amérique du Nord en 1953, par le Dr. Heinz Lehmann. *Ibid.*, p. 159. Le Dr. Lehmann fuit les nazis. Il émigre au Canada en 1937 et il travaille comme psychiatre à l'hôpital de Verdun (l'actuel Douglas Hospital). Voir : Yanick Villedieu, « 55 ans de révolution psychiatrique », *L'Actualité*, 15 mai 1993, p. 13.

¹²² Il publie un premier rapport sur la théorie des conduites psychiques dans le processus de guérison des troubles mentaux, en 1956. Voir : Donald Ewin Cameron, « Psychic Driving », *American Journal of Psychiatry*, vol. 112, janvier 1956, p. 502-509.

cette époque, financé par la CIA pour effectuer des recherches sur la déprogrammation du cerveau¹²³.

1.2 Définitions

1.2.1 Les états modifiés de conscience

Il existe peu d'ouvrages effectuant une synthèse de l'ensemble des recherches effectuées sur les EMC. Ces multiples manifestations de l'attention humaine sont analysées par différentes disciplines, mais sans que celles-ci ne s'échangent leurs découvertes et résultats. Les travaux s'inscrivent habituellement dans un domaine en particulier ou bien portent sur un champ précis tels que ceux de l'hypnose, de l'expérience psychédélique ou de la méditation. Une mise au point des données relatives au domaine des EMC en tant que phénomènes procurant à l'individu une perception différente du monde est néanmoins accessible dans un ouvrage publié en 1987 et intitulé : *Les états modifiés de conscience*¹²⁴. Écrit dans le cadre de recherches sur la possession, la transe et les états modifiés de consciences, par le professeur, ethnologue et sociologue français Georges Lapassade¹²⁵, le livre donne un aperçu général des recherches sur les EMC, effectuées à l'intersection de la psychologie et de l'ethnologie. L'auteur développe une notion qu'il appelle le « cogito de transe¹²⁶ » pour identifier la part de lucidité présente dans certains états de transe. En effet, dans les différents domaines d'études, les nominations de certains états de conscience

¹²³ Le programme de recherche s'intitulait : *Bluebird*, Wallot, *op. cit.*, p.167. Un procès a été intenté contre l'Institut Allan en 1980. Le gouvernement fédéral canadien a reconnu sa responsabilité en 1986, en indemnisant les victimes du Dr. Cameron. *Ibid.*, p.177, Voir aussi : « Lavages de cerveaux financés par la CIA – Les Archives de Radio-Canada », document audio, 5 octobre 1988, 4 min. 55 sec. Carole Thibaudeau, « Psychiatrie et éthique, un débat pour les 50 ans du Allan Memorial », *La Presse*, 29 avril 1993, p. A-11.

¹²⁴ Georges Lapassade, *Les états modifiés de consciences*, *op. cit.* Une nouvelle édition critique de cet ouvrage est souhaitable étant donné que sa publication remonte à plus de vingt-cinq ans.

¹²⁵ Il s'intéressait à la psychologie, à l'éducation et à la pédagogie selon une approche philosophique critique et expérimentale. Ses travaux portaient également sur les phénomènes de transe et de possession. Voir : HESS, Rémi et Charlotte Hess, *Georges Lapassade, vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses, Coll. « Les grands théoriciens, Sciences humaines », 2010, 124 p.

¹²⁶ Georges Lapassade, *Les états modifiés de consciences*, *op. cit.*, p. 93.

convergent pour désigner, chez l'individu en EMC, un sentiment vécu en tant qu'observateur; une forme de « "lucidité" au milieu [du] "délire"¹²⁷ » de la personne. Cet effet indique « [...] une tension entre deux dimensions fondamentales de la conscience "modifiée"¹²⁸ » : une dimension « passive » dans laquelle l'individu subit ce qui lui arrive et une dimension « active » où il observe en conservant sa lucidité¹²⁹.

Lapassade revoit également différentes synthèses tentées par la phénoménologie, la psychologie et l'ethnographie précisant, toutefois, qu'il n'y a pas de consensus, pour le moment, au sein de la communauté scientifique et que « [...] la théorie unifiée des EMC reste à faire.¹³⁰ » Cela dit, « [s]ous l'étiquette "états modifiés de conscience" (EMC) se rassemblent un certain nombre d'expériences au cours desquelles le sujet a l'impression que le fonctionnement habituel de sa conscience se dérègle et qu'il vit un autre rapport au monde, à lui-même, à son corps, à son identité.¹³¹ » Plus spécifiquement, la transe est une modification de l'état de conscience potentiellement soumise au sens, de même qu'aux statuts, qui lui sont attribués dans un contexte social et culturel donné. Elle comprend donc deux dimensions : l'une psychologique et l'autre sociale. Lapassade explique que la notion d'EMC sert à désigner le versant psychique de la transe abordée selon une approche psychologique alors que l'aspect social se rapporte aux croyances comme sources surnaturelles de la transe étudiée par l'ethnologie dans des contextes de rituels.¹³² Pour simplifier, on pourrait dire qu'un EMC est une transe dépourvue de son aspect social culturel.

La conscience modifiée correspond ainsi à « [...] un changement qualitatif de la conscience ordinaire, de la perception de l'espace et du temps, de l'image du corps et de l'identité personnelle. Ce changement suppose une rupture produite par une induction, au

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹³¹ *Ibid.*, p. 5.

¹³² Georges Lapassade, *La transe*, *op. cit.*, p. 3-7.

terme de laquelle le sujet entre dans un état “second”.¹³³ » Les EMC peuvent être provoqués artificiellement ou bien surgir spontanément, de sorte qu’ils font partie de notre quotidien. En effet, nous verrons qu’une journée normale comprend plusieurs modulations de l’attention occasionnant ces changements d’états de la conscience ordinaire.

1.2.2 Conscience, non-conscience et inconscient

La conscience est une propriété ou une fonction du cerveau que les spécialistes de neuroscience considèrent « en termes d’activité des neurones, des synapses et de leur régulation par des signaux chimiques.¹³⁴ » Dans son ouvrage intitulé : *L’homme de vérité*, Jean Pierre Changeux (1936-) postule que « des structures spécialisées du cerveau, “des réseaux de neurones spécifiques” donnent accès à la conscience.¹³⁵ » Changeux conçoit la conscience en combinant des informations anatomiques, physiologiques et comportementales. Il tient compte de la définition donnée par la neurobiologie selon laquelle la conscience est un « [...] phénomène de boucle ouverte dont les entrées et sorties sont constamment en mutation [...] »¹³⁶. Considérant de plus, la définition donnée par le psychiatre et psychanalyste français Henri Ey (1900-1977) affirmant qu’il s’agit d’une « [...] “structure” complexe dotée de propriétés autoréférentielles, dont l’organisation “relie le sujet à autrui et à son propre monde.”¹³⁷ » Changeux cite également le philosophe américain John Roger Searle (1932-)¹³⁸.

¹³³ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁴ Jean-Pierre Changeux, *L’homme de vérité*, trad. Marc Kirsh, éd. augmentée par l’auteur, Paris, Éditions Odile Jacob, Coll. « Poches », 2004 [2002], p. 101.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.* Voir aussi : Henri Ey, *La conscience*, 2^e édition augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Le Psychologue », 1968 [1963], 500 p.

¹³⁸ Jean-Pierre Changeux, *op. cit.*, p. 102.

Searle, dont les travaux portent sur la philosophie du langage et sur la philosophie de l'esprit, considère la conscience en rejetant le principe du dualisme de l'esprit qui sépare le mental du corps physique. Il insiste pour dire que « [...] la conscience est un phénomène biologique naturel [...] »¹³⁹ » au même titre que la respiration, la digestion ou la croissance. Searle définit la conscience comme « [...] un phénomène qualitatif interne, à la première personne.¹⁴⁰ » Précisément, il s'agit d'« une série d'états qualitatifs » puisque les *qualia*¹⁴¹ ne sont pas distincts de la conscience. Ils la constituent en elle-même¹⁴². Les *qualia* sont invariables et ils correspondent à des « états neuronaux »¹⁴³.

Changeux partage cette idée que « [...] le flux de la conscience est dynamique et continuellement changeant [...] »¹⁴⁴. Ce flux est simultanément unique et multiple; la synthèse des informations s'effectue grâce à l'*unité* de la conscience. En effet, « [d]es échanges de perceptions, des souvenirs d'expériences antérieures, d'émotions et de sentiments, ainsi que de projets d'action se trouvent unifiés subjectivement dans un "milieu" commun.¹⁴⁵ » Changeux emprunte ici la notion de « champ de conscience » développée par Ey¹⁴⁶. Il est également question de l'*autonomie* de la conscience par la capacité de jugement et d'action en connaissance de cause suite au processus d'anticipation régie par le « Je » et la

¹³⁹ John R. Searle, *Le mystère de la conscience, suivi d'Échanges avec Daniel C. Dennett et David J. Chalmers*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Claudine Tiercelin, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999 pour l'édition française [Ganta Books, UK, 1997], p. 12.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴¹ Les *qualia* relèvent du phénomène de perception, des affects, des sensations, des sentiments et des émotions. « On a longtemps considéré que les *qualia* concernés n'étaient pas accessibles à l'examen scientifique. Seule l'introspection était censée nous faire accéder à ces états de conscience puisque celle-ci se définit comme une sorte de vision intérieure vécue en propre. » Changeux, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴² John R. Searle, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴³ Jean-Pierre Changeux, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Henri Ey, *op. cit.*

mémoire à long terme¹⁴⁷. Sans nous attarder davantage aux questions philosophiques qui concernent l'expérience consciente, telle que sa subjectivité, son unité ou son autonomie, soulignons cette affirmation de Changeux : « [...] en dépit de l'unité et de l'autonomie [...] il existe une *multiplicité de niveaux de conscience* et des *hiérarchies* entre eux.¹⁴⁸ » Ces différents niveaux sont : le sommeil, le rêve, l'état de veille, la conscience passive (ou perceptive) puis la conscience attentive et réflexive¹⁴⁹.

L'activité électrique du cortex se mesure en fonction du niveau d'éveil ou de sommeil, de vigilance ou d'attention, par l'enregistrement des ondes électro-encéphalographiques (EGG). La vitesse, l'amplitude et le cycle des ondes varient selon l'état de conscience¹⁵⁰. Les signaux électriques qui parcourent le cerveau participent à l'activité des neurones, mais le cerveau fonctionne également à l'aide de combinaisons chimiques.¹⁵¹ Ainsi, la régulation des EMC est également assurée par de nombreuses « substances neuromodulatrices »¹⁵².

Ensuite, bien que l'interprétation psychanalytique des phénomènes inconscients soit discutée, il est admis que certaines opérations s'effectuent de manière non consciente (la

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 105.

¹⁴⁸ Jean-Pierre Changeux, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁹ Contraire à la conscience passive, la conscience réflexive permet d'organiser, de planifier et de raisonner, de résoudre des problèmes par un effort d'introspection. *Ibid.*, p. 106.

¹⁵⁰ « La mesure d'EEG effectuée sur le sujet éveillé et attentif révèle des ondes de faible amplitude, rapides et irrégulières. Lorsque le sujet ferme les yeux et s'assoupit, l'activité devient rythmique et régulière, à la fréquence d'environ 10 cycles par seconde. Le passage à l'état de sommeil, avec la perte de conscience, s'accompagne [...] de 1 à 5 cycles par seconde, et de très grande amplitude. De temps en temps, ces ondes lentes sont remplacées par des décharges violentes et brèves d'activité électrique de faible voltage et de haute fréquence. » Ces décharges correspondent aux rêves durant la phase de sommeil paradoxal. *Ibid.*, p. 107-109.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 27-28. Dans les premiers chapitres de son ouvrage, Changeux explique le fonctionnement du cerveau en détail. *Ibid.*, p. 15-98.

¹⁵² Par exemple, à l'état de veille « [...] les niveaux d'acétylcholine, de norépinéphrine et de glutamate sont élevés. » Alors que le sommeil « [...] s'accompagne d'un déclin de ces neuromodulateurs, à l'exception d'un brusque accroissement de l'acétylcholine au début des phases de sommeil paradoxal. *Ibid.*, p. 140.

respiration ou les battements du cœur, par exemple).¹⁵³ L'aspect non conscient de certains phénomènes cognitifs est attesté par les résultats d'expériences scientifiques¹⁵⁴. En fait, « [l]es structures neurales qui rendent compte tant de la perception consciente que des processus plus élaborés de l'acquisition et du traitement conscient des connaissances sont clairement distinctes de celles qui sont impliquées dans le traitement non conscient de l'information.¹⁵⁵ »

Pour Charcot, Janet et Freud, les symptômes de l'hystérie traduisaient, sans conteste, une activité inconsciente. Néanmoins, les phénomènes de l'automatisme psychologique de Janet et les processus psychiques de la psychanalyse freudienne sont très différents. Chez Janet l'inconscient est expliqué par la « dissociation » de la pensée. L'inconscient est en fait le revers de la conscience qui se manifeste lorsque celle-ci fait défaut.¹⁵⁶ En effet, la théorie de Janet suppose que la maladie mentale est causée par une dissociation des éléments de la perception normalement synthétisés dans la conscience de l'individu. Quand la conscience ne réussit plus à coordonner les phénomènes psychologiques, une idée fixe ou bien suggérée peut dominer l'esprit du sujet et sa mémoire inconsciente se manifestera par des automatismes.¹⁵⁷ Dans l'étude de l'hystérie, la pratique de l'écriture automatique est guidée par la « suggestion¹⁵⁸ ». De ces expériences, par lesquelles le niveau d'attention d'un sujet est régi par sa capacité de « distraction¹⁵⁹ », Janet conclut que, selon le niveau de distraction, le champ de la conscience se rétrécit, ce qui pousse le patient à commettre des actes dont il n'est

¹⁵³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵⁴ Des expériences comme celle de la *vision aveugle* par exemple. Effectuées à la suite de lésions cérébrales, l'expérience montre qu'un patient devenu aveugle, lorsqu'il est exposé à un éclair lumineux peut identifier la direction d'où provient la lumière. *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁶ Jean-Claude Filloux, *op.cit.*, p. 25-28.

¹⁵⁷ Pierre Janet, *op. cit.*, p. 199-205.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 139-185.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 189.

pas conscient¹⁶⁰. L'hystérie est définie comme un « état exagéré de *distraction*¹⁶¹ » permanent, « une *maladie de l'inconscient*¹⁶² ».

L'inconscient tel que compris chez Janet est formé des éléments qui échappent à l'activité consciente. Le terme « inconscient » est employé comme substantif.¹⁶³ Freud renouvelle la question en découvrant un inconscient lié au refoulement, dans lequel deux forces opposées créent une tension dynamique.¹⁶⁴ Le mot change de catégorie grammaticale pour devenir un adjectif, qualifiant différentes fonctions, elles-mêmes décuplées en plusieurs opérations.¹⁶⁵ En effet, dans l'étude des névroses Freud établit une relation entre les symptômes des malades et leurs souvenirs d'événements traumatisants refoulés dans l'inconscient. Dans la démarche curative, le processus d'association libre des idées est utilisé pour ramener les souvenirs à la conscience du patient. À partir d'une image ou d'une idée, le sujet produit une suite d'associations en évoquant ce qui lui vient spontanément à l'esprit.¹⁶⁶

1.3 Les EMC : éléments de synthèses phénoménologique et psychologique

Le sociologue et philosophe américain d'origine autrichienne Alfred Schutz (1899-1959) a développé une sociologie d'approche phénoménologique en s'inspirant de la pensée

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 190-199.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁶² Jean-Claude Filloux, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶³ *Ibid.* p. 30.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.5. Des modifications seront ensuite apportées aux schémas freudiens par Carl Gustave Jung, Mélanie Klein et Jacques Lacan. *Ibid.*, p. 89-112.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 36-37. « A (état de conscience inducteur) évoque B (état de conscience induit) ; B se conduisant comme inducteur lui-même évoque C, etc. Tel est le schéma simple de l'association. » *Ibid.*, p.36. Voir : Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, 701 p. Sigmund Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, 149 p.

du philosophe allemand Edmund Husserl (1859-1938)¹⁶⁷. L'angle à partir duquel Schutz aborde les relations sociales suggère la possibilité d'une existence simultanée de différentes réalités¹⁶⁸. En raison des phénomènes de perception auxquels contribue l'imagination, l'expérience quotidienne est d'abord un agencement complexe de données qui se produit dans le temps. De plus, la réalité nous apparaît relativement à notre état de conscience et par rapport au schème de pensée de notre contexte social.¹⁶⁹ Les EMC se reconnaissent à travers ce qu'il nomme les « provinces limitées de signification », des réalités différentes possédant chacune leur mode cognitif propre. Les catégories de Schutz sont basées sur la topologie des « sous-univers » du psychologue et philosophe américain William James (1842-1910)¹⁷⁰. Ainsi, il y a « [...] le monde des sens ou des choses physiques (la réalité par exemple), le monde de la science, le monde des relations idéales, celui des “idoles de la tribu”, les divers mondes surnaturels de la mythologie et de la religion, ceux de l'opinion personnelle, les mondes de la folie.¹⁷¹ » Par ailleurs, tous ces mondes possibles inventoriés sont reliés entre eux puisque la réalité est constamment modulée selon le flux d'attention propre à chacun de ces univers.¹⁷²

Schutz définit la notion fondamentale de l'« attitude naturelle ». Selon Lapassade, pour toute référence, « l'« attitude naturelle » de l'homme dans le monde [...] équivalent de la “conscience ordinaire de veille” est l'étalon, la norme à partir de laquelle d'autres “états de

¹⁶⁷ Husserl a développé une phénoménologie comme « [...] science des essences, en montrant que la conscience, par l'intentionnalité, appréhende notamment comme conscience de la généralité, la “chose elle-même”, distincte du sensible alors qu'elle se fonde sur lui. » Sa pensée participe au renouvellement de la philosophie du 20^e siècle. Voir : Gérard Durozoi et André Roussel, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Éditions Nathan, 1990 [1987], p. 161.

¹⁶⁸ Alfred Schutz, *Le chercheur et le quotidien, Phénoménologie des sciences sociales*, traduit par Anne Noschis-Gilliéron, postface et choix de textes par Kaj Noschis et Denys de Caprona, préface de Michel Maffesoli, Paris, Klincksieck, 2008 [1971], 286 p.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁷⁰ William James, *The Principles of Psychology*, Chicago, Encyclopedia Britannica Inc., 1952, 887 p. Schutz change la terminologie afin d'appliquer cette idée dans un cadre social. Schutz, *op. cit.*, p. 128

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷² *Ibid.*

conscience" pourront être inventoriés.¹⁷³ » Schutz désigne « l'attitude naturelle » comme un état de « pleine conscience » de l'individu au quotidien devant son environnement ainsi que dans ses rapports avec ses semblables. Conformément à cet état de conscience, le monde est aussitôt intersubjectif¹⁷⁴. Ce mode d'attention est en vigueur dans « le monde de la vie quotidienne » dans les relations habituelles entre les humains dans la vie de tous les jours.

Pour expliquer ce qu'il entend par la « pleine conscience », Schutz utilise la théorie de Bergson. Il partage l'idée selon laquelle la conscience se déploie sur plusieurs degrés de tension différente selon notre « intérêt à la vie¹⁷⁵ », l'état de tension propre à la conscience atteignant « [...] son degré le plus élevé dans l'action, et le plus bas dans le rêve.¹⁷⁶ » Ainsi, « [l]'attention à la vie est donc le principe régulateur de base de notre vie consciente.¹⁷⁷ » L'expression « pleine conscience » fait référence au niveau de conscience où la tension est poussée à son maximum parce que l'individu porte toute son attention et sa concentration sur « le monde de la vie quotidienne »¹⁷⁸.

Principalement, « l'attitude naturelle » relève du moment présent. Elle consiste d'abord à démontrer une attention consciente face à son environnement et à sa propre identité. Puis, d'avoir la capacité de porter un jugement et d'être spontané dans nos gestes habituels. Enfin, d'avoir la capacité de sociabiliser et d'user d'un rapport au temps standard.¹⁷⁹ Schutz énumère en détail les caractéristiques phénoménologiques et cognitives de

¹⁷³ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁷⁴ De plus, ce monde que l'on partage avec les autres, nous l'abordons d'un point de vue pratique puisqu'il est également interactif. Il nous apparaît comme « [...] quelque chose que nous devons modifier par nos actions ou qui les modifie. » Schutz, *op. cit.*, p. 105-106.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 109.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 111-125.

« l'attitude naturelle ».¹⁸⁰ Dans son ouvrage, Lapassade compare ces critères de l'état de conscience ordinaire (ECO) avec ceux des EMC¹⁸¹ à l'aide d'un tableau que nous avons reproduit en annexe (fig. 4).

Enfin, le caractère réel du monde de la vie quotidienne vécu dans « l'attitude naturelle » nous apparaît indéniable « [...] parce que nos expériences pratiques prouvent l'unité et la congruité du monde du travail comme valide et les hypothèses concernant la réalité comme irréfutables.¹⁸² » Cette réalité semble naturellement aller de soi. Pourtant, l'« accent de réalité » peut être reporté sur une nouvelle « province de signification ». Pour ce faire, Schutz parle de l'expérience d'un « choc¹⁸³ ». Selon lui, « [i]l y a autant de sortes d'expériences-choc qu'il y a de provinces de signification [...] »¹⁸⁴. Par exemple, le « choc » associé au sommeil, c'est-à-dire le fait de s'endormir, conduit l'individu vers le monde du rêve. Une montée d'adrénaline ou encore d'endorphine, de même qu'une expérience esthétique ou mystique, sont aussi des formes de « chocs » associés à des « provinces limitées de signification ».¹⁸⁵ En fait, il « [...] n'est rien d'autre qu'une modification radicale dans la tension de notre conscience, fondée sur une attention à la vie différente.¹⁸⁶ »

En 1966, le psychiatre américain Arnold Ludwig a décrit différentes situations provoquant des EMC qu'il classe selon cinq groupes d'inducteurs¹⁸⁷. Bien que l'exactitude de

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁸¹ Georges Lapassade *Les états modifiés de conscience*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸² Schutz, *op. cit.*, p. 130.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 130-131.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹⁸⁷ Arnold M. Ludwig, *loc. cit.*, p. 225-234. Les cinq catégories de Ludwig sont citées dans Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, *op. cit.*, p. 29-31.

cette répartition soit critiquée¹⁸⁸, elle constitue une liste exhaustive. Nous avons produit un tableau de ces situations en annexe, avec quelques exemples d'EMC cités pour chacune d'entre elles (fig. 5).

De plus, concernant la fonction que remplissent les EMC, « [Ludwig] oppose des fonctions "désadaptatives" et des fonctions "adaptatives"¹⁸⁹ ». Ce qui signifie que les EMC agissent comme un moyen de défense dans certains conflits émotionnels ou dans certaines situations causant de l'anxiété. Ils possèdent des vertus thérapeutiques. D'ailleurs, dans des cultures autres qu'occidentales, « [...] les EMC sont souvent considérées [...] comme bénéfiques pour l'individu et pour la société.¹⁹⁰ »

Ludwig donne dix caractéristiques générales des EMC qui varient selon les cultures. D'abord, un retour vers un mode de pensée « archaïque » est occasionné par une perturbation de la concentration, de l'attention, de la mémoire et du jugement. Le rapport au temps est troublé. Une « [...] impression de perte de contrôle de soi et de l'ancrage dans le réel [...]»¹⁹¹ est vécue soit dans l'abandon, soit dans la résistance, suscitant un sentiment paradoxal de force et de faiblesse. Des émotions violentes peuvent surgir, étant donné la diminution du contrôle conscient et des inhibitions. La perception est perturbée, parfois jusqu'à l'hallucination. Il y a aussi un changement dans le sens et dans la signification donnée aux choses, doublé du sentiment de l'ineffable, une impression de ne pouvoir communiquer verbalement l'expérience vécue. L'amnésie est possible, effaçant tous souvenirs de l'expérience une fois que celle-ci est terminée. Enfin, une hypersuggestibilité accompagnée d'une perte de la distance critique sont constatées.¹⁹²

¹⁸⁸ On reprocha à Ludwig de ne pas distinguer les états se rapportant à des « phénomènes individuels », dont l'étude revient à la « psychologie des états modifiés de conscience », des états qui sont « culturellement structurés » et dont l'étude relève de l'anthropologie psychologique. Ainsi, chacun des cinq groupes d'inducteurs soumis par Ludwig peut se diviser en deux catégories, pour une possibilité de dix situations productrices d'EMC. *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹² *Ibid.*, p. 77 à 80.

À partir du travail de Ludwig, le psychologue américain Charles Tart (1937-) a relevé les grands traits phénoménologiques des EMC dans une analyse systémique¹⁹³. Ainsi, une hypersensorialité est tout d'abord remarquée. Les intérocepteurs (les récepteurs sensibles) indiquent l'état interne du corps, la tension musculaire et la température par exemple. Ensuite, l'élaboration de l'input, c'est-à-dire le tri des stimuli externes et internes, est modifiée, de même que le fonctionnement de la mémoire. Le cerveau favorise un mode de pensé holistique. Les processus cognitifs suivent une « logique de transe ». Une hyperémotivité est aussi constatée. Une modification dans la perception du temps et du rapport à l'espace fait en sorte qu'une sensation de l'instant présent est ressentie. Finalement, la motricité ainsi que le sens de l'identité sont perturbés.¹⁹⁴

1.4 Typologie des états modifiés de conscience

1.4.1 Les modifications spontanées et les états induits

La première catégorie d'EMC, celle des « modifications spontanées » (fig. 6) de l'état ordinaire de veille, comprend cinq types de transes; elle inclut, d'abord, les états qui correspondent aux moments de passages entre l'état de veille et de sommeil, appelés les états hypnagogiques et hypnopompiques. Elle comprend également les états présents en début et en fin de vie, soit la naissance et l'agonie.¹⁹⁵ Il y a ensuite, « la transe ecsomatique » ou « l'expérience de hors-corps (HEC) » (*Out of body experiences OBC*) désignant le phénomène par lequel une personne semble observer son environnement depuis un point de vue situé hors de son corps physique.¹⁹⁶ La transe « onirique » et le « rêve lucide » sont une autre modification naturelle de l'état ordinaire de veille. On parle ici du rêve éveillé, de la

¹⁹³ Charles T. Tart, *Altered States of Consciousness*, *op. cit.*, p. 13-18. Évidemment, les caractéristiques principales des EMC relevées par les psychologues américains sont influencées par les recherches menées sur l'induction psychédélique.

¹⁹⁴ *Ibid.* Voir Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, *op. cit.*, p. 80-87.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 9-12.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 13-18.

rêverie.¹⁹⁷ Viens ensuite, la transe « orgasmique » vécue par l'entremise de la foule ou de l'amour. L'état amoureux est présenté comme une forme d'hypnose qui se ferait naturellement.¹⁹⁸ Finalement, il y a les « états de mort imminente (EMI) » déterminés par rapport aux témoignages de personnes ayant recouvré la vie après des accidents ou des tentatives de suicide. Des recherches qui ont d'abord été menées dans le cadre d'études sur les attitudes psychologiques des mourants puis d'une approche phénoménologique de la mort.¹⁹⁹

Les modifications de l'état ordinaire de conscience peuvent survenir autrement que de manière « spontanée ». Elles peuvent aussi être provoquées à partir de « dispositifs naturels » ou de « dispositifs construits » (fig. 6). La liste composée à partir des différentes situations provoquant des EMC décrites par Ludwig et reprises par Lapassade²⁰⁰, offre des exemples d'états induits (fig. 5). Son énumération est intéressante; parmi les situations du groupe A, c'est-à-dire lorsque l'EMC est produite par une diminution des stimulations internes, ce qui permet de remarquer « [...] les états produits expérimentalement par privation sensorielle [...] »²⁰¹. De plus, dans le groupe D, la présence des états de trances créatrice et poétique est due à « [...] *une baisse de vigilance* ou au relâchement des facultés critiques.²⁰² »

1.4.2 La transe poétique

Lapassade définit la transe poétique de manière littérale à partir de l'activité du poète. Comme toutes les trances, elle implique trois phases : « [...] la rupture avec le monde extérieur, l'installation de la transe et, enfin, le retour au monde qu'on avait quitté pour un

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 20-24.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 25-27.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 29-31.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰² *Ibid.*, p. 31.

temps.²⁰³ » Pour faire son analyse de la transe poétique, Lapassade se sert d'un texte de Paul Valéry décrivant son expérience alors qu'il médite au soleil en regardant la mer. Dans la première phase, la solitude, le mouvement répétitif des vagues et le soleil écrasant induisent une transe extatique caractérisée par une « unité mystique du moi et du monde²⁰⁴ ». Il s'agit ici d'un mysticisme réflexif puisque cette unité « [...] est fondée sur une sorte de circularité interne à la perception²⁰⁵ ». Lors de la deuxième phase, la transe est installée. La poésie se pense alors elle-même; « [c]ette méditation hallucinée sur l'origine de la poésie est interne à la poésie même. »²⁰⁶ La transe poétique prend fin avec la troisième phase quand un *choc* venu de l'extérieur entraîne un changement d'état²⁰⁷.

Schutz n'aborde pas la création artistique, mais son analyse fait ressortir des points communs entre le style cognitif de la contemplation scientifique et l'état de transe poétique. La pensée scientifique représente la démarche savante qui permet la connaissance par la science.²⁰⁸ D'abord, cette « province limitée de signification » qu'est le « monde de la contemplation scientifique » désigne le monde intérieur du chercheur en train de théoriser. Précisons que les réflexions théoriques sont considérées comme des « actions », car elles sont basées sur un « projet ». En plus, elles surviennent dans notre vie spontanée. Ce sont également des « performances » ayant pour objectif de servir la science. Bien sûr, la théorisation ne concerne en rien le « travail » puisque ce dernier implique un mouvement physique dans le monde extérieur.²⁰⁹ Sans surprises l'attitude théorique du scientifique qui

²⁰³ Georges Lapassade, *La transe*, op. cit., p. 16.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Le « vent qui se lève brise le charme et arrête la transe [...] ». *Ibid.*

²⁰⁸ Alfred Schutz, op. cit., p. 9-10.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 146-148.

cherche la connaissance à travers l'observation repose sur « [...] une *attention à la vie* particulière comme prérequis de toute théorisation.²¹⁰ »

Évidemment, cet état d'attention diffère de « l'attitude naturelle » puisqu'il répond à des ambitions théoriques et non pratiques. Or, il s'apparente à la transe poétique telle que décrite par Lapassade. En effet, l'élément déclencheur ou le « choc » nécessaire à « l'attitude scientifique » demande de faire abstraction de son point de vue subjectif, de son corps physique et du système de pertinence en vigueur dans les relations sociales. Le chercheur adopte volontairement un système de pertinence relatif à son sujet de recherche. Il dispose désormais d'un ensemble de « connaissances disponibles » fourni par sa discipline.²¹¹ Enfin, son expérience ne concerne que la dimension temporelle de la « durée ». Le processus de théorisation implique un certain rapport au passé ainsi qu'au futur, par les résultats antérieurs et par l'anticipation des réponses.²¹²

Maintenant pour comprendre quelle relation entretient le dessin avec les EMC, il faut retracer le discours sur le médium dans l'histoire de l'art occidentale. Nous supposons que le dessin automatique sert de pivot pour articuler cette catégorisation des EMC aux dessins de Molinari (fig.1 et 2). Nous verrons qu'avant les surréalistes, le dessin occupe un rôle important dans le domaine médical à partir de la fin du 19^e siècle, moment qui coïncide avec la mise en place d'une approche scientifique de l'inconscient.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 148-149.

²¹¹ *Ibid.*, p. 149-151.

²¹² *Ibid.*, p. 154.

CHAPITRE II

LE DISCOURS SUR LE DESSIN

2.1 Les aspects du dessin

Il existe une grande quantité de livres sur le dessin d'art ou sur le dessin technique pour tous types de publics. Des ouvrages savants – ou non – qui valorisent les aspects variés du dessin, ses nombreuses techniques de même que les différentes méthodes qui favorisent son apprentissage. Abordée sous plusieurs angles, d'une part, la pratique du dessin s'inscrit dans une longue tradition académique. D'autre part, le discours qui l'entoure tend à s'actualiser en parallèle des découvertes scientifiques.

En général, les études sérieuses du domaine des arts ne manquent pas de souligner le caractère polysémique du mot « dessin ». Une analyse étymologique permet de retracer l'origine du substantif « dessin » de la langue française qui, au cours du 16^e siècle, remplace les mots synonymes « pourtrait » et « pourtraiture ». Jusqu'au 17^e siècle, il s'écrit indifféremment « dessin » ou « dessein » désignant à la fois le projet, l'intention et l'œuvre graphique. Vocables issus du mot italien *disegno*, lui-même provenant du latin *designar* qui veut dire « marquer, représenter, indiquer et/ou désigner²¹³ » ou encore, du latin *designatio* « désignation » est devenu *disegno* dans le langage populaire²¹⁴. Le terme allemand *zeichnung* aurait suivi un chemin équivalent à celui du mot « dessin » français du point de vue sémantique et culturel à partir du verbe *zeichnen* : « dessiner, tracer, marquer, signer²¹⁵ ». En anglais, le mot *draw*, du verbe *to draw*, se traduit par « dessiner, tirer, traîner, entraîner, attirer²¹⁶ », impliquant de surcroît, une dimension de mouvement qui signale le déplacement

²¹³ Marco Bussagli, *Comment regarder... le dessin. Histoire, évolution et techniques*, Traduit de l'italien par Todaro Tradito, Paris, Hazan, 2012, p. 6.

²¹⁴ Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal, La notion de disegno en Italie (XV^{ème}-XVI^{ème} siècles)*, Paris, Budapest et Turin, Éditions L'Harmattan, 2004, 280 p.

²¹⁵ Marco Bussagli, *op. cit.*, p. 6.

²¹⁶ *Ibid.*

de la main dans l'exécution du tracé. Une filiation s'en suit avec le mot « trait » venu de « traire » en direction d'« extraire »; extraire l'idée de l'esprit pour la transformer en signe.²¹⁷

Concernant les définitions rattachées au langage employé dans la pratique, parmi les dictionnaires du dessin, l'ouvrage d'André Béguin (1927)²¹⁸ demeure, encore de nos jours, une référence certaine²¹⁹. Son lexique rassemble les éléments de base du vocabulaire en usage dans le domaine du dessin technique et artistique. Les termes définis sont ceux des matériaux, des techniques et des procédés, des théories et des méthodes. Il s'y trouve également des mots qui viennent de l'histoire, de la critique et de la psychologie du dessin. Le dessin au sens général du terme est défini comme la marque d'une ligne ou d'une tache, alors que « [d]ans un sens plus absolu, le dessin est l'ensemble graphique laissé par un "marqueur" sur un support quelconque, dans un but intentionnel d'expression.²²⁰ »

2.1.1 Le dessin académique traditionnel

Dans l'histoire du dessin en Occident, les premiers ouvrages qui traitent de la technique et de l'enseignement du dessin sont des traités médiévaux écrits par des moines et des artisans-artistes dans un but didactique. Sans proposer de systèmes théoriques, ces traités rassemblent différentes recettes et techniques de travail destinées aux artistes-artisans. Le dessin d'alors sert principalement à géométriser les formes utilisées pour concevoir les

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ André Béguin, *Dictionnaire technique et critique du dessin*, Bruxelles, Oyez, 1978, 589 p.

²¹⁹ Dans un dictionnaire récent, Ségolène Bergeron Langle et Pierre Curie reprennent et citent les définitions de Béguin. Voir : Ségolène Bergeron Langle et Pierre Curie, *Peinture et dessin, vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Coll. « Principes d'analyse scientifique », 2009, 2 vol.

²²⁰ Béguin, *op. cit.*, p. 14.

structures des édifices et leurs ornements.²²¹ Incessamment, « [f]ondé, sur la géométrie, le dessin [...] va être considéré comme une science.²²² »

Les premiers signes d'une théorie sur le dessin sont aussi ceux d'une théorie de l'art qui émerge durant la Renaissance italienne²²³. À titre de repère, mentionnons simplement qu'à la fin du 14^e siècle²²⁴, le peintre toscan Cennino Cennini (1370-1440) propose une mise en ordre méthodique du travail dans un traité technique rédigé à l'attention des artistes-artisans²²⁵. Affirmant que le *disegno* est à la base de l'art, il en fait le fondement de l'apprentissage en atelier. De ce fait, il introduit la réflexion qui va se poursuivre durant les siècles suivants autour de l'importance du dessin dans la pratique artistique²²⁶. Par la suite, à Florence, Léon Battista Alberti (1404-1472), théorise la perspective linéaire dans un traité qui paraît en 1435²²⁷. L'époque engage ainsi les débuts de la représentation de l'espace euclidien.

²²¹ Jean Leymarie, Geneviève Monnier et Bernice Rose, *Histoire d'un art, Le dessin*, Genève, Skira, 1979, p. 16. Un exemple connu est le traité de l'architecte français de Villard de Honnecourt (actif vers 1230-40). Bibliothèque nationale de France, « Le carnet de Villard de Honnecourt », BnF, Analyse de document, [en ligne], <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index.htm>. Consulté le 8 mars 2014.

²²² Jean Leymarie, Geneviève Monnier et Bernice Rose, *op. cit.* p. 16.

²²³ Pour connaître les nombreux ouvrages qui contribuent à la formation de la théorie du *disegno* au *Quattrocento* et au *Cinquecento*, voir : Joselita Ciaravino, *op. cit.*, 280 p.

²²⁴ Entre les années 1390 et 1400, selon le tableau chronologique d'André Chastel fournit en annexe de l'ouvrage : Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel*, Paris, Berger-Levrault, 1981, vol. 1, p. 250.

²²⁵ Cennino Cennini, *Le livre d'art, traduction critique, commentaires et notes par Colette Déroche*, Berger-Levrault, 1991, 408 p.

²²⁶ Joselita Ciaravino, *Op. Cit.*, p. 17-22. Le *Livre d'art* appartient à la tradition médiévale, or, l'auteur innove en présentant le *disegno* « ...comme une des composantes de la peinture, comme une phase bien distinguée de celle de la coloration et comme un exercice. » *Ibid.*, p. 18. « L'intérêt du texte est [...] celui d'indiquer les nombreuses acceptations du *disegno* [...] : comme phase préparatoire, mais aussi comme esquisse, exercice, projet et création. » *Ibid.*, p. 19.

²²⁷ Léon Batista Alberti, *De la peinture, De Pictura (1435), traduction par Jean Louis Shefer*, Paris, Macula Dédale, Coll. « La littérature artistique », 1992 [1435], 272 p. Humaniste, élève du peintre Filippo Brunelleschi (1377-1446), Alberti est le premier à s'intéresser aux lois de l'optique dans un but artistiques. Il définit le dessin en termes de contour et développe une méthode basée sur la géométrie. Joselita Ciaravino, *op. cit.*, p. 37-52.

Les idées formulées par Cennini seront reprises dans le traité théorique en trois tomes de Lorenzo Ghiberti (1378-1455)²²⁸, publiés vers 1447²²⁹ et encourageant le dessin réalisé à partir de modèles naturels. Enfin, au milieu du *Cinquecento*, Giorgio Vasari (1511-1574) effectue une synthèse du discours qui circule à propos d'une pratique commune du dessin qui s'est répandue dans les ateliers²³⁰. Le *disegno* est alors décrit comme une activité intellectuelle accompagnée d'une technique. Il est à la fois *dessein* et *dessin* :

Procédant de l'intellect, le *dessin*, père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture – élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature [...] on saisit la relation du tout aux parties, des parties avec le tout. De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin.²³¹

En somme, ce discours dégage les aspects du dessin d'observation qui en font une activité cognitive complexe; lorsque l'artiste regarde attentivement les choses, les phénomènes de la perception activent l'intelligence. Un processus à partir duquel l'imagination produit une idée est alors enclenché. Le *disegno* en tant que *dessein* se définit comme une invention de l'esprit, une intention et un projet à venir. L'artiste traduit ensuite son *dessein* sur un support à l'aide d'un outil. Le *dessin* qu'il produit constitue la forme matérielle de son *dessein* qui sous son aspect sensible est décrit à travers des éléments visuels valorisant l'importance de la ligne comme le tracé, le contour, la silhouette ou le profil, l'emploi de la perspective et du principe de raccourcis.

²²⁸ Lorenzo Ghiberti, *I commentari*, Lorenzo Ghiberti, a cura di Ottavio Morisani, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1947, 224 p.

²²⁹ *Ibid.*, p. vii.

²³⁰ Giorgio Vasari, *op. cit.* La première édition de son ouvrage *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* paraît à Florence en 1550. Une deuxième édition augmentée comprenant un passage supplémentaire sur le dessin intitulé : *Introduzione alle tre arti del disegno*, paraît en 1568. Voir : Giorgio Vasari, « Introduction aux trois arts du dessin » dans *Ibid.*, vol. 1, p. 67-202. Chastel précise que « Vasari n'avait qu'à recueillir et élaborer adroitement des propositions avancées dès le *Trecento* par les chroniqueurs, relayés par les artistes écrivains comme Ghiberti ou les humanistes, à la suite d'Alberti. », Chastel dans *Ibid.*, vol. 1, p. 16.

²³¹ Vasari, *Ibid.*, p. 149.

Le dessin est d'abord conçu comme un moyen de représentation de la réalité visible et d'expression de l'imagination. La théorie du *disegno* conforte la pratique artistique dans le paradigme de l'imitation en reliant les arts du dessin à la tradition de la *mimesis* héritée la philosophie d'Aristote²³². Si la production d'un dessin relève de principes techniques qui permettent d'exploiter pleinement un médium, la main, responsable de traduire l'idée dans sa forme physique, doit posséder une expérience qui ne s'acquiert que par la pratique. La *mimesis* étant une source de connaissances, puisque l'humain apprend en imitant, le principe d'imitation s'inscrit également dans le processus d'apprentissage du *disegno* :

Ainsi, quiconque veut exprimer par le dessin ce que son esprit a conçu [...] devra, après un exercice suffisant de la main, se mettre à copier, pour se perfectionner, des figures en ronde bosse : statue de marbre ou de pierre, moulage sur nature ou sur de beaux antiques [...] des figures nues ou affublées d'étoffes pour étudier les drapés et les vêtements. [...] C'est après avoir acquis une bonne pratique et une grande sûreté de main en dessinant ainsi qu'on peut commencer à travailler d'après le modèle vivant [...]²³³.

Ce passage montre la genèse de la méthode dite « académique » du dessin. Envisagée de telle sorte, la pratique sera institutionnalisée avec la fondation des académies d'arts²³⁴ qui professent la tradition d'un modèle idéal. Le dessin est appliqué de manière scolastique « [...] »

²³² La *mimesis* renvoie à l'action d'imiter et au résultat de cette action. Selon Aristote, tous les arts sont imitatifs même s'ils sont différents. Le concept suggère que l'imitation puisse se rapprocher le plus possible de la réalité mais la nature imitée doit être idéalisée. Aristote présente une série de règles utiles pour réaliser une bonne imitation, non pas une simple copie servile mais bien une représentation vraisemblable. Car les choses doivent apparaître non pas comme elles sont mais bien telles qu'elles devraient être. L'objet qui imite devient lui-même un nouvel objet; l'art produit une fiction. L'objectif est donc d'embellir et de surpasser la nature. Enfin, l'imitation est une tendance naturelle et une source de plaisir; dès sa naissance, l'humain se plaît à copier ce qui l'entoure et il prend plaisir à se retrouver devant une représentation. Aristote, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, Coll. « Des Universités de France », 1980, [1932], 465 p.

²³³ Vasari, *op. cit.*, p. 150-153.

²³⁴ L'*Accademia Del Disegno* est fondée par Vasari, à Florence, en 1563. Dans la ville de Bologne, la famille Carrache : Annibal (1560-1609), Agostino (1557-1602) et Ludovico (1555-1619), forment l'*Accademia del Naturale* qui devient l'*Accademia degli Incamminati* en 1590. L'Académie Royale de peinture et de sculpture sera fondée en 1648, à Paris et l'Académie de France à Rome, en 1666 par Colbert et Charles Lebrun. Terisio Pignatti, *Le dessin de Lascaux à Picasso*, Paris, Fernand Nathan, 1982 [Milan, 1981], p. 24.

à la lumière de la vérité objective plutôt que de l'inspiration subjective.²³⁵ » En contrepartie, le dessin devient également une « méditation solitaire et expressive²³⁶ ». La dimension métaphysique du *disegno* étant certifiée par Federico Zuccari (1542-1609) en 1607, dans son traité *L'Idea de' pittori, scultori et architetti*²³⁷ qui établit une différence radicale entre le *disegno externe* et *interne*. Le premier correspond au tracé sur la surface alors que l'autre, plus prestigieux, relève de l'idée. Or, Zuccari compare les créations artistique et divine en soutenant que le *disegno interne*, en tant que cause même, est inné et qu'il ne s'apprend pas.²³⁸

À la fin du 17^e siècle, la supériorité du dessin sur la peinture est en cause dans la remise en question du lien qui les unit. Le dessin est opposé à la notion de *coloris* dans un débat esthétique célèbre opposant les académiciens français. Les partisans du dessin traditionnel défendu par Nicolas Poussin (1594-1665) et par son élève Charles Lebrun (1619-1690)²³⁹ confrontent ceux plutôt en faveur de la couleur à la suite de Pierre-Paul Rubens (1577-1640) et Roger de Piles (1635-1709)²⁴⁰. Les arguments de Zuccari vont être

²³⁵ *Ibid.*, p. 23.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Federoci Zuccari, *L'Idea de' pittori, scultori et architetti*, Totino, A. Disserolio, 1607, 59 p., dans Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v>. Consulté le 25 août 2014.

²³⁸ « C'est tout d'abord à l'occasion des exposés qu'il tient à l'*Accademia di San Luca* (1594) qu'il distingue le *disegno pratico*, *disegno* exécuté, du *disegno intelletivo*, *disegno spéculatif*, pour élaborer ensuite, dans son *idea*, un *disegno interno*, interne, qui correspond à l'idée des théologiens... » Joselita Ciaravino, *op. cit.*, p. 118.

²³⁹ Voir : Nicolas Poussin, *Collection de lettres de Nicolas Poussin*, Paris, F. Didot, 1824, 384 p., dans Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106522t>. Consulté le 22 janvier 2015 et Charles Lebrun, Philippe de Champaigne et Jean-Baptiste de Champaigne, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture : d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts, publication par André Fontaine*, Paris, A. Fontemoing, 1903, 232 p., dans Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118518/f294.image.r=%20Le%20brun,%20Charles%20%20.langFR>. Consulté le 10 mars 2014.

²⁴⁰ Voir : Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris, N. Langlois, 1673, 82 p., dans Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5801254g.r=de+pires+dialogue+coloris.langFR>. Consulté le 10 mars 2014.

repris et les dimensions intellectuelles et métaphysiques du dessin vont finalement être transposées au coloris.

Si l'histoire avantage les tenants de la couleur, l'activité graphique, en revanche, culminera vers le dessin linéaire. Une technique qui consiste à tracer le contour des objets à main levée en s'attardant à l'importance de la ligne, par opposition au « dessin *en valeur*²⁴¹ ». Langage typique du néo-classicisme, le dessin linéaire deviendra la technique par excellence en Europe durant les 18^e et 19^e siècles. Il est privilégié pour la valeur essentialiste octroyée au trait et au contour pur.²⁴² Cette approche qui suggère d'apprendre à dessiner en développant l'acuité visuelle occasionne un retour à l'observation directe de la nature. La méthode d'enseignement du dessin proposée par l'artiste britannique John Ruskin en 1857 repose justement sur le phénomène d'observation²⁴³.

Ajoutons que cette idée d'une antinomie entre dessin et peinture perdure encore au 19^e siècle. Elle est maintenue dans la *Grammaire des arts du dessin* rédigée par Charles Blanc (1813-1882) et publiée en 1867²⁴⁴. Blanc propose une esthétique pratique pour combler

²⁴¹ André Béguin, *op. cit.*, p. 360.

²⁴² Terisio Pignatti, *op. cit.*, p. 32.

²⁴³ John Ruskin, *The Elements of Drawing, Illustrated Edition with Notes by Bernard Dustan*, London, The Herbert Press Ltd, 1992 [1857], 159 p. Ruskin s'oppose à l'apprentissage fait à partir de l'étude des anciens maîtres, préconisé par le néo-classicisme sous prétexte qu'il brime la vision naturelle et spontanée de l'artiste. En contrepartie, il propose une méthode d'apprentissage du dessin fondée sur l'observation directe de la nature, composée d'exercices progressifs justifiant le rendu des valeurs d'ombre et de lumière. Ruskin invite l'élève à regarder les objets de ses propres yeux en faisant abstraction des connaissances acquises. Il s'oppose au principe d'imitation comme assise des arts pour favoriser l'expression du sentiment inspiré par la nature chez l'artiste. Sa démarche est emblématique de la critique subie par l'enseignement académique du dessin au 19^e siècle.

²⁴⁴ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, introduction de Claire Barbillion*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Coll. « Beaux-arts, Histoire », 2000 [1867], 645 p. Blanc était graveur, historien, théoricien et pédagogue. Membre de l'Académie française, il dirigea l'École des beaux-arts, à Paris, de 1848 à 1850 et de 1870 à 1873. Ouvrage d'histoire de l'art, les chapitres sont d'abord parus séparément dans *La gazette des Beaux-Arts* entre 1860 et 1866, une revue dont Blanc est le fondateur. Encore édité de nos jours, ce livre a connu un énorme succès académique et artistique. Dans l'introduction, Claire Barbillion explique l'emploi du mot « grammaire » dans le titre par le fait qu'au 19^e siècle, l'histoire de l'art n'est pas encore une discipline officielle. *Ibid.* Ce propos peut être critiqué en regard de l'historiographie de l'histoire de l'art. Voir : Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art, quelle histoire!*, Laval, Trois, 1991, 251 p.

« [...] une grave carence du système éducatif de son temps [...] »²⁴⁵ » dans laquelle il est toujours question du dessin comme fondement des beaux-arts (l'architecture, la sculpture et la peinture). Si l'auteur ne se restreint pas à la recherche de l'idéal en art et que son propos se veut ouvert aux recherches sur les formes et sur les couleurs,²⁴⁶ il défend sans hésiter la primauté du dessin.

2.1.2 Le dessin non figuratif

Essentiellement reconnu sous deux aspects, le dessin est un moyen de représentation du monde réel ou imaginé; il est également introspectif. André Béguin écrit dans les années 1970 : « Dans une acceptation plus large, et dont le développement est surtout récent, le dessin est une projection de l'exécutant, que celui-ci soit enfant, artiste de profession ou amateur²⁴⁷ », qualifiant le dessin abstrait de meilleur exemple²⁴⁸. L'adjectif « récent » se comprend par rapport à l'histoire du dessin en entier puisque c'est « [a]u cours des 150 dernières années [...] »²⁴⁹ que le dessin a emprunté deux directions; « [...] les manifestations figuratives conceptuelles, à la fois comme notation de phénomènes extérieurs et expression d'une imagerie imaginaire, ont été émaillées par diverses formes d'abstractions qui ont lentement pénétré le vocabulaire de la technique.²⁵⁰ »

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁶ Les théories de Blanc ont notamment été étudiées par Georges Seurat et Vincent Van Gogh. Il s'agit d'un ouvrage de culture générale plutôt que d'un traité destiné aux artistes. Néanmoins, à partir de 1872, le livre est inclus (mais non obligatoire) au programme d'éducation artistique des lycées de France par le ministre de l'Instruction publique. *Ibid.*

²⁴⁷ André Béguin, *op. cit.*, p. 13.

²⁴⁸ « [L'a]rt abstrait est une appellation équivoque ou du moins qui ne traduit pas exactement tout ce phénomène multiforme. » Le dessin non figuratif serait un sous-ensemble de l'art abstrait. *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁹ Christian Rattermeyer, « Le dessin aujourd'hui », dans Craig Garrett, *Vitamine D2, nouvelles perspectives en dessin*, Paris, Phaidon, 2013, p. 9.

²⁵⁰ *Ibid.*

À la fin du 19^e siècle, le rapport qu'entretient le dessin avec la peinture est de nouveau mis en cause²⁵¹. La réflexion se place alors dans la continuité des questions qui touchent le lien entre le dessin et la représentation, engendrées par l'avènement de la photographie²⁵². De sorte que durant la première moitié du 20^e siècle, « [...] le dessin distingue à nouveau ses propres moyens de ceux de la peinture [...], il devient une troisième discipline, majeure, indépendante, bien distincte et désormais l'égal de la peinture et de la sculpture.²⁵³ »

En effet, « [...] les artistes ont changé d'attitude vis-à-vis du dessin au trait [...] et se sont emparés de l'abstraction, de la coloration et de la question générale de l'effet pictural.²⁵⁴ » Le dessin technique est exploité par l'avant-garde alors que le dessin mécanique et schématisé reconduit son statut de « discipline scientifique²⁵⁵ ». Soulignons, notamment, la valeur pédagogique du dessin chez Wassily Kandinsky (1866-1944), enseignant à l'école du Bauhaus, et son travail sur les éléments graphiques entrepris afin de comprendre le langage visuel comme médiateur de l'âme humaine²⁵⁶.

Le dessin linéaire, retenu du néo-classicisme, prend de l'importance et se démarque comme technique reconnue d'apprentissage. Il est à la base d'une méthode formulée par

²⁵¹ Cette « crise » prendrait sa source dans l'art du peintre Paul Cézanne (1836-1906). Lorsque l'artiste s'exprime, l'exécution d'une œuvre n'a pas à être précédée d'une conception (un croquis préliminaire) puisque l'expression n'est pas une traduction de l'idée. Dans cette suite, viendra l'utilisation de la technique du collage par le cubisme, instaurant une rupture définitive « avec la perspective linéaire de la Renaissance et l'illusionnisme naturaliste. » Jean Leymarie, Geneviève Monnier et Bernice Rose, *op. cit.*, p. 200.

²⁵² Christian Rattemeyer, *op. cit.* p. 9.

²⁵³ Jean Leymarie, Geneviève Monnier et Bernice Rose, *op. cit.*

²⁵⁴ Christian Rattemeyer, *op. cit.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Voir : Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan, Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Nouvelle édition établie, présentée et annotée par Philippe Sers, Trad. Suzanne et Jean Leppien, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio/Essais » 1991, [Denoël, 1970], A.D.A.G.P., 2006 pour les œuvres de Kandinsky, 251 p.

Kimon Nicolaïdes (1892-1938), lorsqu'il enseignait à l'*Art Students League* de New York²⁵⁷ et sert à développer progressivement le sens de l'observation et à libérer le geste du dessinateur. Cette méthode comprend, entre autres, un exercice de « contour pur » qui a ensuite été repris, dans le manuel de Betty Edwards (1926-) publié en 1979²⁵⁸.

Jusqu'au milieu des années 1950, « l'aspect autographique » du dessin, popularisé par les surréalistes, est prisé pour son potentiel d'analyse graphologique²⁵⁹. La facture mise sur la charge émotionnelle du trait. En effet, à travers l'histoire du dessin, le trait passe par « [d]es moments où il ne décrit plus rien d'autre que la pulsion dont il procède et qui l'anime [...] »²⁶⁰. Dans la deuxième moitié du 20^e siècle, pour étudier ces productions, l'histoire de l'art adopte une approche psychologique dans laquelle se positionne notamment le psychologue et philosophe de l'art français René Huyghe (1906-1997). Il est à noter que le dessin conserve le prestige de sa primauté. Cette fois, « [d]e tous les actes créateurs [...] »²⁶¹, le dessin est conçu comme étant :

²⁵⁷ Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw, A Working Plan for Art Study* by Kimon Nicolaïdes, Boston, Houghton Mifflin Company, 1941, 221 p. Il travaillait avec l'aide de son élève et amie Mamie Harmon (1906-1993). À la mort de Nicolaïdes, cette dernière reprend ses notes et finalise le manuscrit pour publié un ouvrage. Voir : « Summary of the Mamie Harmon Papers Relating to Kimon Nicolaïdes, 1935-1985, Archives of American Art, Smithsonian Institution », *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, [en ligne], *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, 2012, <http://www.aaa.si.edu/collections/mamie-harmon-papers-relating-to-kimon-nicolaides-11078>. Consulté le 30 avril 2012. Au Canada, La Toronto Art Students' League, fondée en 1886 est une association d'artistes offrant une formation et un lieu de rencontre pour les dessinateurs. Laurier Lacroix, « Associations d'artistes », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/artists-organizations/>. Consulté le 18 juillet 2014.

²⁵⁸ Betty Edwards, *Dessiner grâce au cerveau droit, Nouvelle édition augmentée et mise à jour, Traduit de l'américain par Laurence Richelle et M. Schoffeniels-Jeunehomme*, New York et Bruxelles, Pierre Mardaga, 2004 [1979], 326 p.

²⁵⁹ Christian Rattemeyer, *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁰ Hubert Damisch, *Traité du trait, Tractatus tractus*, catalogue de l'exposition présentée du 26 avril au 24 juillet 1995 au musée du Louvre, Hall Napoléon, par le département des Arts graphiques, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 173.

²⁶¹ René Huyghe, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, p. 23.

[...] le plus immédiatement lisible [...]. Il est encore celui où s'inscrit le plus directement, le plus spontanément son système nerveux et musculaire. Il est un geste, même quand il se veut une pensée. Et ce geste est solitaire, donc expressif de l'organisme, du tempérament, de la psychologie dont il devient la pointe agissante.²⁶²

Sous un même angle, l'historien de l'art britannique Ernest H. Gombrich (1909-2001) s'intéresse à la créativité artistique. En s'appuyant sur les résultats de recherches en psychologie expérimentale et sur l'histoire des styles traditionnels, il traite de la psychologie de la représentation de même que du rôle déterminant du spectateur dans l'élaboration du concept d'œuvre d'art. Il élucide d'ailleurs, la question de l'œil innocent, défendue par Ruskin au siècle précédent, en démontrant qu'« [...] un être humain n'est pourvu d'aucune sensibilité "objective" [...] »²⁶³.

Anton Ehrenzweig (1908-1966), pédagogue anglais d'origine autrichienne, analyse lui aussi la création artistique et les œuvres qu'elle engendre à partir d'une approche centrée sur la psychologie et la psychanalyse de l'art. Ses travaux portent sur la forme et sur la perception. Intéressé par les manifestations artistiques rattachées à l'art moderne, il cherche à révéler ce qui se cache au-delà de la représentation. L'auteur se penche, notamment, sur les phénomènes inconscients, sur la vision chez l'enfant ainsi que sur l'attention, le processus de création, l'espace pictural, l'abstraction et la spontanéité.²⁶⁴

Le dessin possède effectivement cette qualité de rendre compte du geste posé par la main en mouvement sans aucun autre intermédiaire que l'outil qu'elle dirige. Selon l'historienne de l'art et philosophe française Florence de Mèredieu (1944-), le phénomène d'abstraction qui caractérise l'art au 20^e siècle s'insérerait dans un processus de

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002 [1960], p. 254.

²⁶⁴ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Traduit de l'Anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974 pour la trad. française [1967], 366 p.

dématérialisation²⁶⁵ et la disparition de l'objet amènerait la considération de nouveaux éléments comme la ligne ou le plan²⁶⁶ soulignant l'importance de la « dimension de l'invisible²⁶⁷ » dans l'art moderne. La ligne devient un matériau. Elle provient d'« [...] un geste géré par des règles et des puissances relevant du biologique, des mécanismes psychomoteurs et de l'inconscient.²⁶⁸ »

2.2 Le dessin et les états modifiés de conscience

2.2.1 Le dessin et la notion d'automatisme

La notion d'automatisme, tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, s'est principalement développée dans le domaine de la psychiatrie entre la deuxième moitié du 19^e siècle et le début du 20^e. Effectivement, « [...] jusqu'en 1927, en France, s'épanouit un "âge d'or" de l'automatisme dit selon les "écoles", *mentale* (Baillarger, De Clérambault, etc.), *psychique* (Janet, Rogues de Fursac) ou *psychologique* (Janet).²⁶⁹ » L'automatisme psychique se manifeste à travers une « [i]mpulsion à dessiner ou à écrire, *inconsciente*, provoquant des mouvements *involontaires* de la main et parfois en rapport avec une hallucination.²⁷⁰ » Il joue un rôle important dans l'étude des écrits et des dessins faits par les malades atteints de troubles mentaux.

²⁶⁵ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse/Sejer, Coll. « In extenso », 2004 [Bordas, 1994], p. 487.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 163. Voir les théories de Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944) et Kasimir Malevitch (1879-1935).

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 577. Voir aussi : Anton Ehrenzweig, *op. cit.*

²⁶⁸ Florence de Mèredieu, *op. cit.*, p. 286.

²⁶⁹ Françoise Will-Levaillant, « L'analyse des dessins d'aliénés et de médium en France avant le surréalisme (contribution à l'étude des sources de "l'automatisme" dans l'esthétique du XX^e siècle) » *Revue de l'art*, n° 50, 1980, p. 24.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

Il faut savoir que les principes du dessin thérapeutique tel qu'ils sont utilisés aujourd'hui dans les psychothérapies analytiques n'apparaissent qu'à partir de 1912.²⁷¹ Les méthodes d'interprétation des dessins se développeront ensuite avec la *Gestalthéorie* et la recherche thérapeutique; « [l]e développement des techniques psychologiques fondées sur l'image et la forme – tout particulièrement en psychologie de l'enfant – est une tendance importante [...] dans la psychopathologie du XX^e siècle.²⁷² » Auparavant, dans le domaine de la psychiatrie, le dessin servait à diagnostiquer la maladie mentale,²⁷³ mais à la fin du 19^e siècle, le dessin constitue un document clinique. Il est étudié à partir d'éléments comme le style, les symboles et les thématiques, autant d'éléments qui révèlent la signification des contenus en dessin. Ainsi, pour chaque pathologie, les médecins font correspondre un type de style. Or, les critères de jugements sont subjectifs et les médecins respectent le cadre nosographique en place.²⁷⁴

²⁷¹ *Ibid.* Will-Levaillant écrit plutôt en 1911. Elle s'appuie sur la date de parution d'un article du Dr suisse H. Bertschinger dans la revue dirigée par Carl Gustave Jung et Sigmund Freud mais après vérification, cette date apparaît erronée puisque l'article est paru en 1912. Voir : Hans Bertschinger, « Illusterte Halluzinationen », *Jahrbuch für psychopathologische und psycho-analytische Forschungen*, 1912, Tome III, p. 69-100.

²⁷² Françoise Will-Levaillant, p. 24-25. Voir aussi : Joseph Rogues de Fursac, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales (essai clinique) : 232 figures dans le texte*, [na], Ulan Press, 2012 [1905], 326 p. Hans Prinzhorne, *Expression de la folie, dessins, peintures, sculpture d'asile, Édition établie et présentée par Marielène Weber, traduit de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, préface de Jean Starobinski*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984 [1922], 490 p. À propos de l'analyse des dessins d'enfant au 20^e siècle, voir : Anna Freud, *Le traitement psychanalytique des enfants, première et deuxième parties traduites de l'allemand par Elisabeth Rochat, troisième partie traduite par de l'anglais par Anne Berman*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique », 2002 [1951], 128 p. Également, à propos de l'aspect thérapeutique du dessin automatique, voir : Jean Vinchon, *La magie du dessin, Du griffonnage au dessin thérapeutique*, Paris, Desclée de Brouwer, Coll. « Bibliothèque neuropsychiatrique de langue française », 1959, 182 p. Par ailleurs, une exposition internationale d'art psychopathologique a été organisée lors du premier congrès mondial de psychiatrie à Paris en 1950. Le Canada y présentait la collection du Allan Memorial Institut. Robert, Volmat, *L'art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956 [1955], p. 18-30.

²⁷³ Sur la valeur de diagnostique du dessin, voir : Max Simon, « L'imagination dans la folie, étude sur les dessins, plans, description et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, Tome 16, 1876, p. 358-390. « Les écrits et les dessins des aliénés », *Archives de l'Anthropologie criminelle*, Tome 3, 1888, p. 318-355. E. Morselli, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali, Guida alla diagnosi della pazzia per i medici i medici-legisti e gli studenti*, Milano, Vollandi, 1885 (tome I), 1894 (tome II).

²⁷⁴ Robert Volmat, *op. cit.*, p. 140.

Au tournant du 20^e siècle, dans la psychiatrie orthodoxe, la seule fonction attribuée aux dessins dits « spontanés » est celle de montrer les automatismes. Dans les années 1920-30, les dessins « spontanés » seront « [...] surtout un support des psychothérapies analytiques, particulièrement en Angleterre et aux États-Unis où s'étendra la vogue des *doodles* ou griffonnage subconscient bien intégré dans le protocole clinique.²⁷⁵ » Au milieu du 20^e siècle, le Dr Jean Vinchon (1884-1964), psychiatre à la Faculté de Médecine de Paris, ami des Surréalistes et intéressé à la parapsychologie, se penche sur l'origine de l'image intérieure chez l'être humain (les artistes en particulier) de même que sur le dynamisme qui pousse au griffonnage automatique et sur sa valeur thérapeutique²⁷⁶. Comme une signature, le griffonnage révèle une partie de la personnalité de l'individu²⁷⁷. Encore mieux, « [...] les griffonnages les plus automatiques, les plus "machinaux" apportent une détente en dérivant les inquiétudes et en fixant l'attention.²⁷⁸ » Vinchon constate que « [...] le degré de conscience, pendant un griffonnage, varie suivant les sujets et les conditions où ils se trouvent²⁷⁹ [...] » Il affirme aussi que certains individus ont un automatisme limité, puisque « [...] compatible avec le travail. D'autres sont entraînés par leurs automatismes jusqu'à la violence.²⁸⁰ » Néanmoins, au tournant du 20^e siècle, dans la psychiatrie orthodoxe, la seule fonction attribuée à ce type de dessin est celle de montrer les automatismes. Les dessins faits spontanément par les malades à l'asile sont interprétés selon « [...] les théories, alors liées, de l'automatisme, de la dégénérescence et de l'évolutionnisme.²⁸¹ »

²⁷⁵ Françoise Will-Levaillant, *op. cit.*, p. 28.

²⁷⁶ Jean Vinchon, *op. cit.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 9. Les griffonnages sont analysés à partir des éléments comme les lignes, les formes, les points, les taches et les motifs (celui de la spirale et de la flèche par exemple). La facture du dessin, son aspect formel, le rythme et le style des formes, sont également considérés.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁷⁹ Jean Vinchon, *op. cit.* p. 11.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Françoise Will-Levaillant, *op. cit.*, p. 36.

Bien sûr, la notion d'automatisme, appliquée à la création artistique par le surréalisme, se développe jusqu'à devenir « [...] une catégorie et presque un genre dans l'esthétique du 20^e siècle.²⁸² » Or, bien avant les Surréalistes, au milieu du 19^e siècle, dans le contexte de la pensée *spirite*, l'expression graphique automatique est utilisée par les médiums pour communiquer avec les esprits.²⁸³ La technique « [...] suppose naturellement l'effacement complet de la pensée du médium devant la dictée de l'Au-Delà. L'esprit dit puiser dans le cerveau du médium les éléments explicites du message.²⁸⁴ » Reliées à la notion d'automatisme, il existe une catégorie de productions graphiques réalisées sous l'effet de l'hypnose, de la transe ou de la rêverie dont l'art des médiums fait partie. Les « [...] genres principaux de l'expression médiumnique [...] [c'est à dire] le texte automatique et le dessin et la peinture automatiques²⁸⁵ » sont considérés aujourd'hui comme une « [...] sous-catégorie plus ou moins reconnue de l'Art brut.²⁸⁶ »

Évidemment, la majorité des savants n'admettent pas l'existence des esprits. Ils étudient ces dessins en tant que faits psychiques. En France, entre 1909 et 1914, la

²⁸² *Ibid.*, p. 24.

²⁸³ Le spiritisme est « la science des esprits ». Ce mouvement est inauguré en 1847 par Allan Kardec, un pédagogue français connu précédemment sous le nom d'Hyppolyte-Léon-Denizart. à partir du phénomène des « tables tournantes » qui vient des États-Unis. Voir : Yvonne Castellan, *Le spiritisme*, Paris, Universitaires de France, Coll. « Que-sais-je », n° 641, 1995 [1954], 128 p. Kardec explique les principes du spiritisme dans ses écrits. Voir : Allan Kardec, *Le livre des esprits, recueilli et mis en ordre par Allan Kardec*, Le Pecq, Philman, 2006 [1857], 484 p. et *Le livre des médiums*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 2000 [1861], 431 p.

²⁸⁴ Yvonne Castellan, *op. cit.*, p.35. Généralement, le médium ne possède pas de formation artistique, Cependant, bien que le spiritisme se soit développé « d'une manière fulgurante, surtout dans les milieux ouvriers et paysans [...], il séduit également de nombreux scientifiques, écrivains ou hommes politiques comme Victor Hugo, Camille Flammarion, Anatole France, Théophile Gauthier, Armand Barbès, et Sadi Carnot. » Roger Cardinal, Martine Lusardy et Musée Halle Saint-Pierre, *Art spirit médiumnique visionnaire messages d'outre-tombe*, catalogue d'exposition de l'exposition présentée du 13 septembre 1999 au 27 février 2000 au Halle Saint-Pierre à Paris, Paris, Hoëbeke et Halle Saint-Pierre, 1999, p. 7.

²⁸⁵ Roger Cardinal, « L'art et la transe », dans Roger Cardinal, Martine Lusardy et Musée Halle Saint-Pierre, *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

psychologie expérimentale explique ces manifestations par l'entremise du subconscient²⁸⁷. L'activité des médiums est comprise comme un état somnambulique associé à la création²⁸⁸. De plus, entre 1870 et 1920, l'art des malades se transforme en corpus. Les psychiatres comparent ces productions avec les beaux-arts, l'art primitif ou l'art des enfants en utilisant le vocabulaire des critiques d'art pour commenter leurs observations²⁸⁹. Expliqués par la médecine, les dessins automatiques des médiums expriment une impulsion inconsciente. « Ainsi s'opèrent [...] un déplacement et une désorientation de l'espace artistique, dont l'esthétique surréaliste allait faire son principe.²⁹⁰ »

2.2.2 L'écriture automatique d'André Breton

Le dessin automatique des Surréalistes est un prolongement de l'écriture automatique elle-même à l'origine du mouvement inauguré par André Breton. Médecin durant la Première Guerre mondiale, Breton découvre les travaux de Jean-Martin Charcot sur l'hystérie, les ouvrages classiques de psychiatrie et les théories de Sigmund Freud au Centre neuro-psychiatrique de Saint-Didiez.²⁹¹ Par la suite, « [...] le surréalisme est né du choc provoqué par la guerre sur les poètes qui en 1919 se regroupent autour de la revue *Littérature* et en 1920 adhèrent au mouvement *Dada* [...] »²⁹² » Après s'être éloigné des dadaïstes, Breton

²⁸⁷ Françoise Will-Levaillant, *op. cit.*, p. 30-31.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 33. Les dessins d'aliénés sont définis par rapport à l'ethnologie comme une phase « archaïque » de la psyché.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁹¹ Il y est transféré en 1916. Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 98-99. Breton rencontre Freud en 1921. Philippe Forest, *Introduction au surréalisme, poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, 2008, p. 76.

²⁹² Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p.44. Selon Georges Charbonnier, « [c]e n'est pas la guerre qui a engendré le surréalisme [...] mais la guerre est le catalyseur du mouvement surréaliste. » André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, René Julliard, 1958, p. 53.

rédige le *Manifeste surréaliste*²⁹³ qui paraît en 1924. Il critique le rationalisme absolu qui limite l'expérience et contraint l'imagination se positionnant en faveur du « merveilleux »²⁹⁴. Breton s'intéresse alors aux rêves et aux états de consciences entre la veille et le sommeil. Dans son manifeste, il affirme avoir pratiqué les méthodes du Dr Freud sur des malades durant la guerre puis, sur lui-même afin de produire un jet de *pensée parlée*. Ses conclusions lui ont indiqué que la pensée n'opère pas plus rapidement que la parole ou l'écriture. C'est ainsi que Breton explique les circonstances qui l'amènent avec le poète Philippe Soupault, à « noircir du papier » sans soucis littéraires.²⁹⁵ Une expérience racontée en spécifiant qu'« [e]n hommage à Guillaume Apollinaire [...] nous désignâmes sous le nom de SURREALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier nos amis.²⁹⁶ »

Les poèmes du recueil *Les champs magnétiques*²⁹⁷, écrits par Breton et Soupault en 1919, sont considérés comme étant les premiers textes automatiques²⁹⁸. Dans son manifeste, Breton définit clairement le mot surréalisme comme étant l'« [a]utomatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toutes préoccupations esthétique ou morale.²⁹⁹ » Les conditions matérielles nécessaires ainsi que l'état physique et mental favorisant l'écriture

²⁹³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essais », 1979 [1962, 1924], 173 p.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 24-26.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁹⁷ André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques, suivi de S'il vous plaît et de Vous m'oublierez*, Paris, Gallimard, 1983 [1920], 182 p.

²⁹⁸ René Passeron, *Surréalisme*, Paris, Terrail, 2005, p. 25. L'écriture automatique est aussi pratiquée par Antonin Artaud, Robert Desnos, Michel Leiris, André Masson, Paul Éluard, Benjamin Péret, Roger Vitrac et Louis Aragon. *Ibid.*, p. 66.

²⁹⁹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 36. L'écriture automatique représente la version surréaliste de l'inspiration poétique. Philippe Forest, *op. cit.*, p. 74.

surréaliste sont les « secrets de l'art magique surréaliste³⁰⁰ ». Papier et crayon mis à disposition, il faut se mettre dans « l'état le plus passif, ou réceptif » possible. En faisant abstraction de toute connaissance antérieure, il s'agit d'écrire « [...] vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire.³⁰¹ » Sans effort, il suffit de laisser jaillir une première phrase puisqu'« [...] à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser.³⁰² » Ainsi, l'écriture automatique de Breton est à la fois :

[...] pratique poétique et investigation intérieure [...], elle se compare davantage aux méthodes scientifiques de certaines branches de la psychologie qu'aux techniques ordinairement utilisées par les versificateurs [...], connaissance et création deviennent désormais indissociables puisque l'écriture se propose de mettre à jour « le fonctionnement réel de la pensée ».³⁰³

Par la suite, le surréalisme prendra deux directions : d'un côté, celle de l'automatisme « hérité des médiums³⁰⁴ » et de l'autre, celle de la représentation du rêve. Concernant les influences de Breton, Marguerite Bonnet souligne toutefois qu'il ne faut pas négliger « [...] l'importance de l'apport freudien dans la découverte ou la théorie de l'écriture automatique, au bénéfice soit de la parapsychologie de Myers soit de Janet.³⁰⁵ » Ces propos de Breton au sujet du sommeil hypnotique dans *L'entrée des médiums*³⁰⁶, montre qu'il ne croit pas aux esprits : « Il va sans dire qu'à aucun moment, du jour où nous avons consenti à nous prêter à

³⁰⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 41.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Philippe Forest, *op. cit.*, p. 75-77.

³⁰⁴ André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 68.

³⁰⁵ Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 104. Marguerite Bonnet critique l'insistance de l'historien et littéraire Jean Starobinsky sur l'influence de la pensée de Frederic Henri William Myers (1843-1901) sur Breton. D'ailleurs, Françoise Will-Levaillant souligne que les historiens d'art ont eu de la difficulté à s'entendre sur la question. Françoise Will-Levaillant *op. cit.*, p. 24.

³⁰⁶ André Breton, « L'entrée des médiums », *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1997, 173 p.

ces expériences, nous n'avons adopté le point de vue spirite. En ce qui me concerne, je me refuse formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts.³⁰⁷ » En 1965, distancé de toutes influences paranormales, Breton affirme :

La découverte essentielle du surréalisme est, en effet, que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner, *file* une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange, mais qui, du moins apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel.³⁰⁸

Il ajoute que l'automatisme (graphique ou verbal) produit une « unité rythmique », car sa structure permet aux qualités « sensibles », « formelles », « sensitives » et « intellectuelles » de se fondre les unes dans les autres³⁰⁹. L'automatisme conduit directement vers la profondeur « abyssale » identifiée par Freud tandis que la deuxième direction du surréalisme (la représentation du rêve) serait beaucoup moins efficace pour y parvenir³¹⁰.

2.2.3 Le dessin automatique d'André Masson

Le peintre surréaliste André Masson (1886-1987) n'a pas adhéré au mouvement Dada³¹¹. Blessé durant la guerre, il est hospitalisé en 1917 puis interné à l'asile avant d'être réformé. Il s'exile ensuite dans le sud de la France où il amorce sa carrière de peintre³¹². Il

³⁰⁷ Breton cité par Marguerite Bonnet. Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 105.

³⁰⁸ André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.*, p. 68.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

³¹¹ André Masson et Gilbert Brownstone, *Vagabond du surréalisme*, Paris, Éditions St-Germain-des-Prés, 1975, p. 20.

³¹² André Masson et Georges Charbonnier, *Entretiens avec André Masson*, Georges Charbonnier, préface de Georges Limbour, Marseille, éditions Ryoan-ji, 1995 [Paris, Julliard, 1958], p. 25-34.

admire Breton, mais ne fait sa connaissance qu'en 1924³¹³. Pour Masson, le surréalisme « [...] était dans l'air [...] c'est un état d'esprit qui, au cours de l'histoire, s'est manifesté. Ce qu'il y a eu d'important dans l'avènement de Breton [...] c'est qu'il a su lier des choses éparses [...] »³¹⁴. Parmi les deux visions du surréalisme, Masson revendique « [...] celle qui croyait aux forces mouvantes, et pour les exprimer, à la rapidité vertigineuse d'une *exécution* jamais en retard sur l'inspiration.³¹⁵ »

Inspiré par les dessins médiumniques, par la psychanalyse de Freud et l'écriture automatique de Breton, Masson s'adonne au dessin automatique dans la volonté d'expérimenter l'« [...] automatisme psychique appliqué à la création picturale et graphique.³¹⁶ » Entre 1923 et 1928, il réalise une série de dessins en état de transe. Une production qui est analysée à la fin des années 1980 par l'historienne de l'art et philosophe française Florence de Mèredieu³¹⁷.

Lorsqu'il commence les dessins automatiques à la fin de 1923, Masson est motivé par l'exploration de ce qui se trouve au-delà de la conscience et par un désir de nouveauté afin de « [...] rompre avec les œuvres traditionnelles.³¹⁸ » Un dessin automatique doit répondre à certains critères. Il conserve un caractère expérimental et son exécution doit se faire rapidement sans dépendre d'une idée ou d'une image conçue au préalable. Les objectifs de cette pratique ne sont pas d'ordre esthétique, mais s'il ne demande pas de composition le

³¹³ Ayant acheté un tableau de Masson qu'il trouve « surréaliste », Breton rend visite à Masson dans son atelier de la rue Blomet à Paris pour lui parler d'un mouvement qu'il s'appête à fonder. André Masson et Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 40.

³¹⁴ *Ibid.*, 1958, p. 39.

³¹⁵ André, Masson, *Le rebelle du surréalisme, Écrits*, Paris, Herman, , Coll. « Savoir », 1976, p. 38. Il critique fortement « la vision fixe » du surréalisme qui incite à représenter des contenus irréels mais dans une forme académique.

³¹⁶ André, Masson, *Le rebelle du surréalisme, Écrits, op. cit.*, p. 34.

³¹⁷ Florence de Mèredieu, *André Masson, les dessins automatiques*, Paris, Blusson, 1988, 108 p.

³¹⁸ André Masson et Gilbert Brownstone, *Vagabond du surréalisme, op. cit.* p. 76. Masson fait référence à « [...] l'érotisme galant du 18^{ème} siècle ou l'érotisme japonais du 19^{ème} [...] », *Ibid.*

dessin automatique présente néanmoins une structure visible après coup.³¹⁹ Masson explique : « [...] le geste doit être libre, sans a priori, sans aucun esprit critique, seule la main agit [...] l'image arrive [...] je ne la vois qu'une fois le dessin achevé, jamais avant.³²⁰ »

À partir de son expérience personnelle, Masson rapporte les dispositions nécessaires à la pratique ainsi que l'état mental vécu lors de la réalisation des dessins automatiques. Ses conditions sont les suivantes : « [m]atériellement : un peu de papier, un peu d'encre. Psychiquement : il faut faire le vide en soi, le dessin automatique prenant sa source dans l'inconscient, doit apparaître comme une imprévisible naissance.³²¹ » Le processus comprend deux phases. D'abord, la surface accueille le « geste pur », ce que Masson appelle les premiers « purs *gribouillis* ». L'activité doit se poursuivre sans interruption jusqu'à la deuxième phase, marquée par l'apparition de l'image « latente ». ³²²

L'état mental lors de la réalisation des dessins automatiques correspond à ceci : « a) La condition première était de libérer l'esprit de tous liens apparents. Entrée dans un état voisin de la transe. b) L'abandon au tumulte intérieur. c) La rapidité d'écriture.³²³ » Dans un geste spontané, Masson provoque l'émergence de figures étranges devant lesquelles il affirme ressentir à la fois malaise et satisfaction³²⁴. Par ailleurs, l'orientation de la composition n'est pas déterminée au départ. Lors de la réalisation, les formes tracées se regardent dans tous les sens. Le haut et le bas du dessin ne se révèlent qu'à la fin. De sorte que la pratique du dessin automatique implique une « [d]ésorientation spatiale et temporelle [...] grandement liée à l'expérience des "sommeils hypnotiques".³²⁵ » Il faut préciser qu'il

³¹⁹ *Ibid.*, p. 80-84.

³²⁰ *Ibid.*, p. 81.

³²¹ André, Masson, *Le rebelle du surréalisme, Écrits, op. cit.*, p. 37.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 32.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Florence de Méredieu, *op. cit.*, p. 21.

s'agit d'une forme d'état dans lequel le sujet est actif donc qui ressemble au somnambulisme³²⁶. Le dessin automatique est un processus qui « [...] demande une libre disponibilité à ce qui advient, en particulier au flux de la vie psychique [...] »³²⁷ » Cependant, si Masson y a vu un « état hypnotique », précisons que la méthode qu'il emploie pour atteindre la transe s'apparente davantage à l'induction d'un EMC par la méditation.

2.2.4 Les réflexions récentes sur le dessin et les EMC

La notion d'états modifiés de conscience (EMC) est mise en relation avec l'apprentissage du dessin dans le *best-seller* américain *Dessiner grâce au cerveau droit*³²⁸, de Betty Edwards. Enseignante, auteure et conférencière de la côte ouest-américaine, Edwards a développé, dans les années 1970, une méthode d'apprentissage du dessin réaliste en se servant des travaux du neurobiologiste américain Roger W. Sperry (1913-1994) portant sur les fonctions des deux hémisphères du cerveau.

Au tournant du 21^e siècle, l'interprétation d'Edwards est devenue controversée avec les avancées de la science. En effet, des résultats récents (1995) en neurologie invalident ses bases théoriques³²⁹. Il est faux de croire que la « vision de l'artiste³³⁰ » relève du cerveau droit, mais Edwards se corrige dans la réédition la plus récente de son ouvrage. Il n'est plus question d'hémisphères, elle parle maintenant de deux « modes cognitifs » du cerveau (le mode G : verbal et analytique et le mode D : visuel et perceptif). Selon elle, la pratique du dessin d'observation relève du « mode D » et il peut être induit chez tous les individus par certaines stratégies dont l'artiste use inconsciemment. Ces stratégies reposent sur cinq

³²⁶ *Ibid.*, p. 51.

³²⁷ *Ibid.*, p. 45.

³²⁸ Betty Edwards, *op. cit.*

³²⁹ E. I. Schiefer, « Both Sides Now: Visualizing and Drawing with the Right and Left Hemispheres of the Brain », *Studies in Art Education*, vol. 50, n° 1, automne 2008, p. 67-82.

³³⁰ Par l'expression « vision de l'artiste » Edward désigne un mode de perception personnel et subjectif. Betty Edwards, *op. cit.*, p. 30.

techniques de base du dessin : la perception des contours, des espaces, des relations, des ombres et lumières, puis, la perception du tout (la *gestalt*)³³¹. « [L]a clé de l'apprentissage du dessin consiste donc à *créer* les conditions favorables à une conversion mentale vers un mode différent de traitement des informations.³³² » Ainsi, la création artistique relève d'un « état de conscience légèrement altéré³³³ ». Nous pourrions dire que les stratégies qu'elle propose provoquent le « choc³³⁴ » qui entraîne l'état de conscience correspondant au « mode D ».

L'induction d'états modifiés de consciences est un phénomène culturel et artistique présent et connu ne serait-ce que par les traces de consommation de drogue qu'évoque l'histoire de la littérature³³⁵. Par exemple, des écrivains tels que Thomas de Quincey (1785-1859), Charles Baudelaire (1821-1867) et Aldous Huxley (1894-1963) se sont adonnés à ces expériences³³⁶. Henri Michaux (1899-1984) (qui fréquentait les Surréalistes et leurs idées), fasciné par les états extrêmes, jeûnait pour stimuler son écriture³³⁷. Il a aussi fait l'expérimentation, sous supervision médicale, de la mescaline, du haschich, du LSD 25, de la

³³¹ *Ibid.*, p. 18.

³³² *Ibid.*, p. 31.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ Alfred Schutz, *Le chercheur et le quotidien, Phénoménologie des sciences sociales*, traduit par Anne Noschis-Gilliéron, postface et choix de textes par Kaj Noschis et Denys de Caprona, préface de Michel Maffesoli, Paris, Klincksieck, 2008 [1971], p. 130.

³³⁵ Max Milner, *L'imaginaire des drogues de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000, 457 p.

³³⁶ Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*, Paris, Mille et une nuits, 1998, 191 p., Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Traduction et préface par Jules Castier, Paris, Éditions du Rocher, 2009 [1954], 319p.; *Le ciel et l'enfer*, Paris, Éditions du Rocher, 1999 [1956], 119 p.

³³⁷ Vers 1924. Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 129-131.

psilocybine et des champignons hallucinogènes³³⁸. Au cours de ces expériences, Michaux a écrit cinq livres³³⁹ et il a réalisé des centaines de dessins mescaliniens³⁴⁰.

Les réflexions les plus récentes sur le dessin, pouvant être mises en relation avec les EMC dans l'histoire de l'art, se manifestent surtout dans les catalogues d'exposition où des corpus sont abordés sous un angle nouveau³⁴¹. L'exposition organisée par le Centre Georges Pompidou en 2005 et intitulée *Comme le rêve le dessin*³⁴² en témoigne bien. Elle fut organisée dans le but de mettre en évidence une filiation entre le dessin ancien et contemporain en abordant le dessin comme un processus d'inscription. L'objectif n'est pas tant de montrer des représentations du rêve dans l'histoire du dessin que d'« [...] utiliser la notion du travail du rêve, élaborée notamment par la littérature psychanalytique, pour explorer le travail du dessin.³⁴³ » Les processus de création d'artistes anciens et contemporains sont abordés à partir de la métaphore onirique. Ainsi, des productions telles

³³⁸ Suite à la découverte du livre *La plante qui fait les yeux émerveillés : le peyotl* de Alexandre Rouhier, il participe à des recherches scientifiques qui à l'époque, expérimentent les drogues afin de trouver un moyen pour guérir les troubles mentaux. *Ibid.*, p. 514-515.

³³⁹ *Misérable miracle la mescaline* (1956), *L'infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1959), *Connaissances par les gouffres* (1961), *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966). Henri Michaux, *Oeuvres complètes*, Édition de Raymond Bellour avec la collaboration de Ysé Tran, Paris, Gallimard, 2004[1998].

³⁴⁰ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 511. Voir également : Henri Michaux, M. Catherine de Zegher, John Ashbery et al., *Untitled Passages*, catalogue de l'exposition présentée du 28 octobre au 20 décembre 2000 au Drawing Centre à New York, Londres, Merrel, New York, Drawing Centre, 2000, 250 p.

³⁴¹ Voir par exemple : Roger Cardinal, Martine Lusardy et Musée Halle Saint-Pierre, *op. cit.* ; Philippe-Alain Michaud, Dominique Cordellier et Jean-Pierre Criqui (sous la dir.), *Comme le rêve, le dessin, Dessins italiens des XVI^e et XVII^e siècles du Musée du Louvre, Dessins contemporains du Centre Pompidou*, catalogue de l'exposition conçue en diptyque au Musée du Louvre et au Centre Pompidou du 16 février au 16 mai 2005, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou et Musée du Louvre, 2005, 184 p. ; Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (sous la dir.), *La Renaissance et le rêve, Bosch, Véronèse, Greco*, catalogue de l'exposition présentée du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014 au musée du Luxembourg à Paris, Paris, RMN, Grand Palais, 2013, 176 p.

³⁴² Philippe-Alain Michaud, Dominique Cordellier et Jean-Pierre Criqui (sous la dir.), *op. cit.*

³⁴³ *Ibid.*, p. 7.

que les « sismographies » de Joseph Beuys³⁴⁴ ou les *Blind Time Drawing* de Robert Morris³⁴⁵ sont mises en évidence. Une analogie est faite entre le rêve et le « dispositif proprement déroutant³⁴⁶ » du dessin à l'aveugle. Parmi les exemples tirés de la peinture ancienne, il y a de nombreuses figures du songe, d'Hypnos et de Thanatos ou encore des artistes représentés endormis; la *Mélancolia* (1517), célèbre gravure sur cuivre d'Albrecht Dürer (1471-1528)³⁴⁷ qui, par ses attributs (le chien et le crâne), illustre la méditation savante. Elle uni « [...] de façon inédite l'image d'un état d'esprit – la mélancolie – et celle d'une faculté spéculative et créatrice – la géométrie [...] »³⁴⁸.

Par ailleurs, soulignons que dans ses écrits, le peintre Léonard de Vinci (1452-1519) insiste sur l'importance du sens de l'observation et préconise « [...] un système de spéculation nouveau [...] fort utile pour exciter l'intellect à des inventions diverses.³⁴⁹ » Il suggère de fixer les textures d'un mur en laissant émerger des formes à partir desquelles

³⁴⁴ « C'est ainsi que Beuys dessinait en permanence, en regardant la télévision, en parlant, pendant ses performances. Sans doute était-ce une manière d'évacuer de l'exercice du dessin la concentration, voire même toute forme d'attention, afin de libérer des mouvements et des forces psychiques [...] [étrangères à] la pensée lucide [...] [ou à] l'intériorité au sens où l'entendait une pensée du sujet. » Philippe Alain Michaud, « Catalogue » dans *Ibid.*, p. 48.

³⁴⁵ « [...] réalisés les yeux fermés et en temps limité, [Morris] renonce à la maîtrise du dessin par le regard au profit d'une orientation tactile dans l'espace de la feuille [...] » *Ibid.*, p. 84. Plusieurs artistes ont aussi travaillé les yeux fermés : « [...] Mirò, Matisse, Twombly, de Kooning, Ellsworth Kelly, parmi d'autres et selon des présupposés variés, ont tenté [...] pareille expérience. » Jean-Pierre Criqui, « Dessiner, rêver peut-être [...] Robert Morris les yeux fermés », dans *Ibid.*, p. 156.

³⁴⁶ Jean-Pierre Criqui, *Ibid.*, p. 155.

³⁴⁷ Voir : Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie, Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art, traduction de Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque illustrée des histoires » 1989, 738 p.

³⁴⁸ Dominique Cordellier, « Esquisse d'un portrait de l'artiste maniériste en génie du sommeil » dans Philippe Alain Michaud, Dominique Cordellier et Jean-Pierre Criqui (sous la dir.), *op. cit.*, p. 151.

³⁴⁹ Léonard de Vinci, *Les carnets de Léonard de Vinci, Classement et notes par Edward Mac Curdy, Traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen, Préface de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1987 [1942], p. 247. Voir également : Léonard de Vinci, *Traité de la peinture, Textes traduits et commentés par André Chastel, Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 216.

imaginer des motifs et des figures à représenter³⁵⁰. Des rapprochements peuvent sans doute être faits entre cet exercice et les principes de la psychologie de la forme théorisée au 20^e siècle. De plus, ses affirmations à propos de l'esprit du peintre dans son rapport à l'attention, à l'imagination et à la mémoire favorisent certainement une interprétation qui relie le dessin ancien et les EMC.

³⁵⁰ Léonard de Vinci, *Les carnets de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 247.

Présentation de la deuxième partie

Nous allons maintenant examiner le rôle du dessin dans la vie de Molinari de même que la place qu'occupe le phénomène des EMC dans sa pratique artistique. Afin de saisir les enjeux de cette mise en cause de la notion d'automatisme par Molinari, il est nécessaire d'effectuer un retour sur la conception du surréalisme au Québec et sur la notion d'automatisme telle que définie par Paul-Émile Borduas. Nous verrons que le moment dans lequel s'inscrit la prise de position de Molinari coïncide également avec la tendance vers l'abstraction qui se manifeste dans l'art canadien.

Nous profiterons de cette seconde partie pour effectuer une revue critique du discours qui entoure la vie de Molinari. L'expérimentation de l'automatisme et de la privation sensorielle en dessin sont l'aboutissement de recherches commencées avec les tableaux réalisés les yeux fermés. Suite à l'interprétation qu'en font les historiens d'art, nous verrons quels enjeux sont soulevés par ces conditions de créations. Puis, les stratégies de dessins employées par Molinari seront analysées à partir de la catégorisation des EMC.

CHAPITRE III

LE CONTEXTE ARTISTIQUE DE MONTRÉAL AU DÉBUT DES ANNÉES 1950

3.1 L'abstraction au Canada

Au milieu du 20^e siècle, l'art canadien est marqué par une forte montée de l'abstraction. L'exposition *La crise de l'abstraction au Canada, les années 1950*, organisée par Denise Leclerc dans les années 1990, en témoigne.³⁵¹ Dans le texte du catalogue, Leclerc explique que les origines spirituelles ou encore spiritualistes de l'abstraction canadienne ne sont pas étrangères aux discours mystiques qui circulaient au début du 20^e siècle³⁵². Il est intéressant de voir qu'elle suppose que tout ait commencé avec la publication en 1901, du livre *Cosmic Consciousness*³⁵³. L'auteur de cet ouvrage, Richard Maurice Bucke (1837-1902), est un psychiatre canadien d'origine britannique ayant vécu dans le contexte des idées de la deuxième moitié du 19^e siècle³⁵⁴.

Adepte du positivisme d'Auguste Comte, Bucke considère l'esprit humain dans une perspective évolutionniste. Il écrit son ouvrage à la suite d'un éveil spirituel qu'il connaît en 1872. *Cosmic Consciousness* est publié à Philadelphie en 1901, puis une version révisée est

³⁵¹ Denise Leclerc, *La crise de l'abstraction au Canada, les années 1950*, catalogue de l'exposition itinérante, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1992, 238 p. Si le mot abstraction désigne habituellement l'art « non-objectif », l'exposition inclut aussi des productions inspirées de la nature. *Ibid.*, p. 35. À la fin des années 1940, le concept « d'art vivant » est « souvent associé à l'abstraction » au Québec. Voir : Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 67.

³⁵² Denise Leclerc *op. cit.*, p. 41.

³⁵³ Richard Maurice Bucke, *Cosmic Consciousness: a Study in the Evolution of the Human Mind*, NY, New Hyde Park, 1961 [1901 pour l'édition originale], 326 p.

³⁵⁴ Diplômé de la faculté de médecine du McGill College en 1862, Bucke poursuit sa formation à Londres, en Angleterre. En 1876, il dirige l'Asylum for the Insane de la ville de Hamilton en Ontario, puis celui de London, à partir de 1877. Le docteur Bucke est aussi l'ami, le biographe et l'exécuteur testamentaire du poète américain Walt Whitman. Samuel E. D. Shortt, « BUCKE, RICHARD MAURICE », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 13, Université Laval/University of Toronto, 2003, [en ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/bucke_richard_maurice_13F.html. Consulté le 19 juillet 2013.

rééditée à New York en 1923. La popularité du livre est d'une telle ampleur qu'il a régulièrement été réimprimé au fil des décennies³⁵⁵. Bien qu'il s'agisse d'un texte de littérature mystique à connotation religieuse, Bucke estime rendre une étude sérieuse de psychologie.³⁵⁶ Rien n'indique que l'ouvrage ait pu produire son effet sur les artistes québécois francophones. D'autant plus que ce n'est qu'en 1989 qu'il est finalement traduit en français³⁵⁷. Or, dans une perspective historique, cet ouvrage canadien « [...] constitue un exemple précis des tentatives que fait la médecine psychologique, à la fin du 19^e siècle, pour intégrer la nouvelle donnée qu'était l'inconscient.³⁵⁸ »

Quoi qu'il en soit, au milieu du 20^e siècle, les artistes canadiens sont particulièrement productifs. Ils ressentent le besoin de rattraper les tendances esthétiques internationales et de contribuer à l'art d'un point de vue international.³⁵⁹ Les pratiques favorisant des modes de production axés sur le caractère expérimental de l'œuvre se multiplient, de sorte que « [...] l'exploration semble être devenue l'essence même de l'art moderne et contemporain.³⁶⁰ » La spontanéité devient synonyme de nouveauté et les règles traditionnelles de l'art sont mises de côté pour laisser place à l'inventivité.³⁶¹ Leclerc souligne que le dessin est un lieu

³⁵⁵ *Ibid.* Encore édité de nos jours, l'ouvrage le plus récent qui nous a accessible est parue en 2008. Richard Maurice Bucke, *La conscience cosmique, Une étude de l'évolution de la conscience humaine, Traduit de l'anglais par Marie-Andrée Dionne*, Sherbrooke, Les Éditions du III^e millénaire, 2008 [1989], 349 p.

³⁵⁶ Samuel E. D. Shortt, *op. cit.*

³⁵⁷ Richard Maurice Bucke, *La conscience cosmique, Une étude de l'évolution de la conscience humaine, op. cit.* Les éditions du III^e millénaire ont pour mandat de rendre accessible au lectorat francophone les ouvrages traitant de la vie et de l'œuvre de Nicolas et d'Élène Roerich, co-fondateurs de l'Agni-Yoga (une institution d'inspiration théosophique). Ils publient aussi d'autres textes de philosophie, de science, d'art et d'occultisme. Voir : *Les Éditions du III^e millénaire*, [en ligne], <http://www.editions3m.com>. (consulté le 29 juillet 2013) et *Agni Yoga Society*, [en ligne], <http://agniyoga.org/>. Consulté le 29 juillet 2013

³⁵⁸ Denise Leclerc, *op. cit.*, p. 38.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 35-38.

³⁶⁰ Marion H. Barclay, « Les produit à peindre des œuvres canadiennes abstraites dans les années 1950 », dans Denise Leclerc, *op. cit.*, p. 207.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

d'exploration privilégié par les artistes de l'époque : « [...] il était parfois plus facile, techniquement, d'exprimer sur ce support des idées de compositions qui ne purent être traduites que bien plus tard en peinture [...] »³⁶².

3.2 L'idée du surréalisme au Québec dans la première moitié du 20^e siècle

L'auteur André-Gilles Bourassa (1936-2011)³⁶³ situe l'arrivée du surréalisme au Québec au temps de la Seconde Guerre mondiale alors que plusieurs des Surréalistes européens s'enfuient vers l'Amérique et que, sous l'occupation, les artistes québécois quittent la France et rentrent au pays; c'est notamment le cas du peintre Alfred Pellán qui habitait Paris depuis 1926³⁶⁴. D'autres, au contraire, partent combattre en Europe et rencontrent par la même occasion les mouvements artistiques internationaux.³⁶⁵

Selon l'historien d'art québécois François-Marc Gagnon, le mot « surréalisme » n'apparaît pas dans la langue française avant 1920³⁶⁶. Si l'existence de la peinture surréaliste est évoquée au Québec pour la première fois en 1938 par l'artiste Jean-Paul Lemieux, « [e]n

³⁶² *Ibid.*, p. 37.

³⁶³ « André Bourassa, Notice biographique », *VLB Éditeur*, [en ligne], <http://www.edvlb.com/andre-bourassa/auteur/bour1001>. Consulté le 24 juillet 2014. Professeur associé à l'UQAM depuis sa retraite en 2001, Bourassa a aussi été un des membres fondateurs de l'Association québécoise des professeurs de français (AQPF), de la revue *Lettres québécoises*, de l'Association d'histoire du théâtre au Canada et de la Société d'histoire du Théâtre du Québec. UQAM, « Fonds d'archives André G. Bourassa (140 P) », *Service des archives et gestion des documents*, [en ligne], <https://archives.uqam.ca/fonds-archives/archives-privees/11-gestion-archives-historiques/46-fonds-archives.html?varcote=140P>. consulté le 12 juillet 2014.

³⁶⁴ Pellán connaît bien André Breton et les Surréalistes, dont il promouvait l'art dès 1936 lors d'un voyage dans la belle province, encourageant par la même occasion la découverte de leur littérature par Paul-Émile Borduas. Le retour forcé de Pellán au Québec s'effectue en 1940. André-Gilles Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise, histoire d'une révolution culturelle, essais*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1986, p. 102-103.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 101.

³⁶⁶ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1998 p. 20.

réalité, c'est avec l'exposition d'Alfred Pellin [en 1940] que l'on commence à parler de manière plus soutenue de surréalisme dans notre milieu.³⁶⁷ » Gagnon indique que l'appellation est mal utilisée par la critique qui mélange l'art surréaliste et l'art abstrait. Ainsi au début des années 1940, les mots surréalisme et abstraction sont employés comme s'ils pouvaient se substituer l'un et l'autre³⁶⁸. En effet, une première génération critique, de formation classique, aurait mal compris l'art moderne et contemporain de l'époque. Comme l'explique l'historienne de l'art québécois Esther Trépanier : « [l]a reconnaissance de l'irrationnel, de la valeur expressive d'une création soumise à l'inconscient, est spécifique d'un univers conceptuel qui est celui des générations suivantes.³⁶⁹ »

Une première définition « normative » du surréalisme apparaît en 1940 dans l'ouvrage du critique et historien d'art québécois Maurice Gagnon : *Peinture Moderne*³⁷⁰. Le surréalisme y est défini comme un art provenant du « très fond de l'être³⁷¹ », par lequel l'artiste exprime « [...] tout ce qui remue d'informe et de sans cesse altéré dans le domaine de l'inconscient³⁷² ». Cette définition fait évidemment référence à l'inconscient freudien qui emmagasine les pulsions sexuelles refoulées. Contrairement à l'intelligence et à la connaissance rationnelle, la dimension instinctive de l'homme permet le dévoilement de sa spontanéité. François-Marc Gagnon précise que l'instinct est ici reconnu comme « [...] cette zone de pure spontanéité enfouie "sous les couches denses de la civilisation" ³⁷³ ». Malgré

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 21

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ Trépanier, *op. cit.*, p. 95.

³⁷⁰ Maurice Gagnon, *Peinture moderne*, Montréal, B. Valiquette, 1943 [1940], 143 p. À l'époque, Maurice Gagnon, père de François-Marc Gagnon, est aussi professeur à l'École du Meuble. Grand ami de Borduas, ils auraient souvent discuté du surréalisme ensemble. François Marc-Gagnon *op. cit.*, p. 22.

³⁷¹ Maurice Gagnon, *op. cit.*, p. 101.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 23. L'expression fait référence à l'ouvrage de Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010, 175 p.

cette référence freudienne, dit-il, l'idée de l'inconscient chez Maurice Gagnon se rapproche davantage de celle d'André Breton. Une idée de l'inconscient qui, tel qu'il a été vu dans le premier chapitre, se distance du point de vue théorique de Freud. Ainsi, « [l]'inconscient était le lieu de l'unité originaire de l'homme, non des répressions primales³⁷⁴ » et le surréalisme québécois se devait de « [...] dénoncer les interdits de la culture et de rendre l'homme à la vérité de ses désirs³⁷⁵ », une finalité vers laquelle tend l'artiste surréaliste par l'entremise du rêve et de l'écriture automatique, deux moyens permettant d'accéder à l'inconscient.

Dans *Peinture Moderne*³⁷⁶, l'écriture automatique est présentée comme une technique littéraire adaptée à la peinture. À la manière du poète, le peintre procède par association libre pour aboutir cette fois à des métaphores visuelles et non plus verbales. Maurice Gagnon reprend la définition de l'écriture automatique donnée par René Huyghe³⁷⁷. Pour illustrer cette pratique fortement associée à l'onirisme, Maurice Gagnon s'appuie sur un tableau de Marc Chagall³⁷⁸ et sur une œuvre de Salvador Dalí³⁷⁹. D'aucune manière Maurice Gagnon ne fait référence au dessin automatique d'André Masson. Comme le fait remarquer Gagnon (fils), « [l]oin de révéler un inconscient dissocié à la Janet ou hanté de perversions infantiles à la Freud, donc, les techniques automatistes donneraient accès à une faculté originaire, opérante encore chez les "primitifs" et chez les enfants...³⁸⁰ ». Une faculté perçue d'une manière plus romantique chez Breton, Borduas et Gagnon (père) que chez Freud³⁸¹.

³⁷⁴ François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 24.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

³⁷⁶ Maurice Gagnon, *op. cit.*, p. 105.

³⁷⁷ René Huyghe et Marcel Aubert (sous la dir.), *Nouvelle histoire universelle de l'art*. Paris, Firmin-Didot, 1932, p. 273. Voir : Maurice Gagnon, *op. cit.*, p. 105.

³⁷⁸ *Moi et le village*, peint en 1911

³⁷⁹ *Persistance de la mémoire*, peint en 1931

³⁸⁰ François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 26.

³⁸¹ *Ibid.*

3.3 La scène artistique de Montréal dans les années 1940 et 1950

Après la Seconde Guerre mondiale, le Québec connaît une croissance économique suivie d'une augmentation de sa population. Le développement des infrastructures, la formation des syndicats et l'invention de nouveaux moyens de communication participent à la modernisation de la société québécoise. Dans les années 1940 et 1950, un mouvement de contestation s'élève contre l'idéologie dominante du nationalisme traditionaliste soutenue par le gouvernement duplessiste et défendant les valeurs conservatrices du peuple canadien-français.³⁸² C'est dans ce contexte controversé que le manifeste du *Refus global* est lancé, le 9 août 1948³⁸³ à la Librairie Tranquille située au 67, rue Sainte-Catherine Ouest à Montréal³⁸⁴. Dans le milieu intellectuel canadien-français des années 1950, les philosophies existentialistes sont à la mode³⁸⁵. D'ailleurs, les articles de journaux populaires montréalais montrent l'effervescence, parfois mal perçue, d'une génération de jeunes penseurs et d'artistes qui se rassemblent dans les cafés, les bars et les restaurants du centre-ville³⁸⁶.

³⁸² Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et al., *Histoire du Québec contemporain Tome II, Le Québec depuis 1930, Nouvelle édition révisée*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010 [1989], p. 347-349.

³⁸³ Le manifeste comprend trois textes de Borduas : « En regard du surréalisme actuel », « Commentaires sur des mots courants » et « Refus Global ». Les signataires sont : Borduas, Madeleine Harbour, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan. Voir : Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits, Édition préparée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe*, Montréal, [l'Hexagone 1990] Éditions TYPO et succession Paul-Émile Borduas, 1997, 304 p. Le manifeste original comprend aussi trois pièces dramatiques de Claude Gauvreau et des textes de Sullivan, Cormier et Leduc. F-M Gagnon, *op. cit.*, p. 483-484.

³⁸⁴ Yves Gauthier, *Monsieur livre : Henri Tranquille*, Sillery, Septentrion, 2005, p. 65. Henri Tranquille (1916-2005), le propriétaire de la librairie Tranquille, offrait la possibilité aux jeunes artistes montréalais d'exposer leurs œuvres dans son commerce. Il sera responsable de la distribution des exemplaires du *Refus Global*. *Ibid.*, p. 76.

³⁸⁵ Denise Leclerc, *op. cit.*, p. 38. Par ailleurs, le philosophe Jean-Paul Sartre est venu à Montréal en 1946. Voir : Yvan Cloutier, « Sartre à Montréal en 1946 : une censure en crise » *Voix et images*, vol. 23, n° 2 (68) 1998, p. 266-280.

³⁸⁶ Voir, entre autres, l'article du journaliste Dollard Morin, « Ces garçons et filles veulent la mort de toutes conventions », *Le Petit Journal*, vol. XXXVIII, n° 3, dimanche 15 novembre 1953, p. 35.

3.3.1 Les Automatistes

Les circonstances de la formation du groupe des artistes Automatistes autour de Paul-Émile Borduas de même que les rapports qu'ils entretenaient avec André Breton sont mis en lumière par François-Marc Gagnon. Dans *Chronique du mouvement automatiste québécois*³⁸⁷, les débuts de ce mouvement inspiré du surréalisme européen sont expliqués chronologiquement selon l'essor de la démarche artistique de Borduas vers l'automatisme pictural. En examinant les conférences données à partir de 1942³⁸⁸, Gagnon montre que Borduas accordait une importance considérable au texte *Château étoilé*³⁸⁹. Dans ce texte, Breton parle des conseils de Léonard de Vinci promulgués dans ses *Carnets* sur les moyens de stimuler la créativité³⁹⁰. Les leçons du maître renaissant sont très importantes pour l'automatisme québécois dans la transposition de l'écriture automatique en peinture. Elles sont à la base de ce que Borduas conçoit comme « l'écran paranoïaque »³⁹¹. En effet, le travail du peintre automatique était pensé à la manière de celui de l'écrivain. Tout comme l'écrivain, le peintre joue un rôle passif. Il ne fait que transcrire les visions générées par l'inconscient. « L'artiste reçoit la forme, il ne travaille pas à son apparition.³⁹² » Des stratégies sont mises en place pour favoriser l'apparition de la forme à partir de l'inconscient.

³⁸⁷ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois*, op. cit., 1031 p.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

³⁸⁹ André Breton, « Château étoilé », dans *Minotaure*, n° 8, 15 juin 1936, p. 35. François-Marc Gagnon affirme que même en reconnaissant l'importance qu'accordait Borduas à ce texte, le peintre connaissait le surréalisme bien avant 1942. Il critique également les propos de Bourassa sur la question des premières manifestations artistiques surréalistes au Québec, soulignant les difficultés engendrées par une mauvaise définition. François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 20.

³⁹⁰ Léonard de Vinci, *Les carnets de Léonard de Vinci, Classement et notes par Edward Mac Curdy, Traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen, Préface de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1987 [1942], vol. 2, p. 247. Tel que vu au second chapitre.

³⁹¹ « Surface dont la prolongée sert à fixer les phantasmes en une vision claire. » Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur des mots courants » dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas, Écrits 1, Édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1987, p. 305.

³⁹² François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 34.

Ainsi, les techniques automatiques sont utilisées pour stimuler l'inspiration à partir de « l'accident ». ³⁹³

Au Québec, le surréalisme européen aurait été connu par l'intermédiaire de la revue *Minotaure*³⁹⁴ et du recueil de poèmes de Paul Éluard intitulé *Capitale de la douleur*³⁹⁵. De plus, le retour de Pellan en 1940 permet une meilleure compréhension des aspects picturaux du surréalisme. À Saint-Hilaire, des groupes se forment autour de Pellan et de Borduas³⁹⁶ qui enseignent.³⁹⁷ Encore étudiants, les futurs artistes de l'Automatisme québécois sont invités à l'atelier de Borduas³⁹⁸, qui en mai 1942, présente son *Exposition surréaliste*³⁹⁹. François-Marc Gagnon souligne que « [c]'était la première fois qu'un peintre osait se réclamer du

³⁹³ *Ibid.*, pp. 31-35.

³⁹⁴ L'école du meuble est abonnée à la revue *Minotaure* depuis 1938. *Ibid.*, p. 37.

³⁹⁵ Voir : Paul Éluard, *Capital de la douleur suivit de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966, 256 p. Ces deux ouvrages réunis dans un même livre en 1966 ont d'abord été publiés séparément, l'un en 1926 et l'autre en 1929.

³⁹⁶ Les Automatistes se rassemblent autour de Borduas tandis que les signataires de *Prisme d'yeux*, les participants aux *Ateliers d'arts graphiques* et aux *Cahiers de la file indienne* rejoignent Pellan. Les membres de *La nouvelle relève* appuient également les deux maîtres en créant des liens avec les Surréalistes immigrés à New York. Bourassa, *op. cit.*, p.102. « Les distinctions entre les deux mouvements québécois s'estompent cependant au fur et à mesure que le *Refus Global* prend valeur symbolique de contestation pure et simple de l'ordre établi d'une part, et que le surréalisme-révolutionnaire abandonne le stalinisme, d'autre part. » *Ibid.*, p. 518.

³⁹⁷ André-Gilles Bourassa, *op. cit.*, p. 102-103. Borduas et Pellan se distancent l'un de l'autre en 1943, suite à l'embauche de ce dernier à l'École des beaux-arts de Montréal. François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, *op. cit.*, p. 117.

³⁹⁸ Certains de ses élèves à l'école du meuble, des étudiants du Collège Sainte-Marie et des étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal. André-Gilles Bourassa, *op. cit.*, p. 108. L'atelier de Borduas était situé sur la rue Mentana à Montréal. François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, *op. cit.*, p. 40.

³⁹⁹ L'exposition organisée par Maurice Gagnon et présentée du 25 avril au 2 mai 1942 au Foyer de l'Ermitage comprenait quarante-cinq gouaches dites surréalistes. François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, *op. cit.*, p. 67. Dans son commentaire sur l'exposition, le critique Charles Doyon du journal *Le jour* est le premier à employer le mot « automatisme » pour parler d'une œuvre réalisée par un artiste québécois. André-Gilles Bourassa *op. cit.*, p. 108.

surréalisme dans le titre d'une exposition au Canada.⁴⁰⁰ ». L'exposition est un succès. Or, de manière générale, la critique ne reconnaît pas le caractère surréaliste des gouaches de Borduas puisqu'elle ne saisit pas leur dimension automatique⁴⁰¹. Certains perçoivent ces œuvres comme des abstractions bien que Borduas lui-même n'ait pas employé le terme pour les désigner.⁴⁰² Maurice Gagnon aurait été le seul à comprendre que le travail de Borduas se situait au niveau de l'écriture automatique et non du rêve.⁴⁰³

Parmi les disciples de Borduas, Fernand Leduc (1916-2014) est celui qui entre en contact avec les Surréalistes établis à New York durant la guerre. Selon François-Marc Gagnon, au cours de l'été 1943, Leduc écrit à Breton pour se renseigner sur les modalités d'abonnement à la revue surréaliste new-yorkaise VVV, lui signalant par la même occasion, l'existence d'un cercle artistique autour de Borduas⁴⁰⁴. En réponse à sa demande, Leduc se voit sollicité par Breton qui souhaite son adhésion, de même que celle des futurs Automatistes québécois, au mouvement surréaliste. Cette invitation est refusée, car ceux-ci préfèrent conserver leur autonomie artistique⁴⁰⁵. L'année suivante, Breton séjourne au

⁴⁰⁰ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 67.

⁴⁰¹ À l'époque, la critique perçoit le surréalisme comme « la notation de rêves ». François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, catalogue de l'exposition présentée du 6 mai au 7 août 1988 au Musée des beaux-arts de Montréal et du 3 septembre au 13 novembre 1988 au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 100.

⁴⁰² Charles Doyon et Jacques de Tonnancour parlent d'abstraction. En fait, « [...] au début des années quarante on avait tendance, au Québec, à qualifier d'abstrait toute peinture s'éloignant tant soit peu du naturalisme et manifestant des préoccupations formelles. » François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 97.

⁴⁰³ Voir : Maurice Gagnon, « Borduas, Obscure puissance poétique! » dans *Amérique Française*, mai 1942, p.10-14, cité par François-Marc Gagnon dans *Paul-Émile Borduas*, op. cit., p. 101.

⁴⁰⁴ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 102.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 105. « Cette lettre [de Leduc] a souvent été interprétée comme la principale cause d'un certain froid entre Breton et le groupe montréalais. » *Ibid.*

Québec pendant plusieurs mois⁴⁰⁶. À Montréal, il revoit Pellan, mais sans prendre la peine de contacter Borduas ni aucun des Automatistes⁴⁰⁷. Le 1^{er} avril 1945, Leduc obtient enfin un entretien avec André Breton qu'il rencontre pour la première fois⁴⁰⁸. En ce qui concerne Borduas, il semble qu'il n'ait jamais fait la connaissance de Breton. Plus tard, en 1947, Jean-Paul Riopelle se joint aux signataires du manifeste français *Rupture inaugurale*⁴⁰⁹ et il accepte de participer à la sixième édition de l'Exposition surréaliste internationale à Paris⁴¹⁰ organisée par Breton et Marcel Duchamp.

Si le mouvement automatiste exerce une forte influence à Montréal, il sert également de point de référence pour ceux qui veulent innover. Denise Leclerc parle d'une tendance post-automatiste, déjà initiée à l'intérieur même du groupe dès 1950⁴¹¹. Les artistes remettent en question l'automatisme pour savoir s'il peut être renouvelé en ne conservant que les éléments nécessaires, ou bien s'il est préférable de s'en détacher complètement.⁴¹² *La matière chante*, dernière exposition automatiste, sera présentée en 1954. Selon François-Marc Gagnon en organisant cette exposition, Gauvreau voulait renforcer le mouvement et mettre de l'avant des œuvres qui répondent à la définition de l'automatisme *surrationalnel* de Borduas et donc, qui relèvent directement de l'accident. Aidé par Borduas, Gauvreau établit une liste de

⁴⁰⁶ Un séjour du 20 août au 20 octobre 1944 durant lequel il rédige *Arcane 17*. Il se rend à Persé où il fait la connaissance de Pellan, puis à Ste-Agathe, pour ensuite revenir à Montréal durant l'automne. Bourassa, *op. cit.*, p. 113 et François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 161-164.

⁴⁰⁷ François-Marc Gagnon, *Ibid.*, p. 164.

⁴⁰⁸ André-Gilles Bourassa, *op. cit.*, p. 120 et François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 194.

⁴⁰⁹ « *Rupture inaugurale, Déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane.* » Ceci proclame la rupture entre le surréalisme et le parti communiste. François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 358.

⁴¹⁰ Riopelle est le seul artiste canadien participant à cette exposition surréaliste organisée par Breton et Marcel Duchamp avec la participation de l'architecte Frederick Kiesler. *Ibid.*, p. 362-363.

⁴¹¹ Leclerc mentionne les noms de Barbeau, Borduas, Ferron, Leduc, Mousseau et Riopelle. Denise Leclerc, *op. cit.*, p. 47-48.

⁴¹² Camille de Singly, *Guido Molinari, peintre moderniste canadien, Les espaces de la carrière, Préface de François-Marc Gagnon*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Histoires et idées des arts », 2004, p. 48.

règles automatistes qui ne fait cependant pas l'unanimité chez les artistes automatistes.⁴¹³ Pour des raisons interprétées comme une prise de distance radicale envers l'automatisme de Borduas, mais qui sont tout à fait comparables à celles du refus des Automatistes de se joindre à Breton en 1943, Molinari ne participe pas à *La Matière Chante*⁴¹⁴ en 1954. Lors de l'exposition *Espace 55*, qui se tient suite à la querelle survenue entre Paul-Émile Borduas et Fernand Leduc, Molinari exprime sa position sur la différence entre l'automatisme canadien et américain dans l'article : « L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme⁴¹⁵ ». Au cours des années 1950, la pensée dominante de Borduas perd de son autorité au profit de « [...] la pensée critique de [Rodolphe de] Repentigny et [...] à l'articulation intelligente, présentée par Guido Molinari, des nouveaux enjeux de l'art international.⁴¹⁶ ».

3.3.2 Les Plasticiens

Au printemps 2013, le Musée national des beaux-arts du Québec présentait l'exposition *Les Plasticiens et les années 1950/60* pour souligner l'importance de ce mouvement de géométrie abstraite dans l'histoire de l'art québécois, en plus de l'élan qu'il a donné à la peinture avant-gardiste de Molinari, Claude Tousignant (1932-), Yves Gaucher (1934-2000) et Charles Gagnon (1934-2003)⁴¹⁷. Le texte du catalogue parle d'un « [...] rejet de l'automatisme par les Plasticiens [...] »⁴¹⁸ comme si l'un remplaçait l'autre. Précisons que

⁴¹³ La liste des règles est faite en collaboration avec Borduas, venu de New-York à la demande de Gauvreau, pour effectuer la sélection des œuvres. Elle accompagnait l'appel aux artistes paru à la page 7 du journal *L'Autorité*, le 10 avril 1954. Voir : François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 898-899.

⁴¹⁴ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹⁵ Guido Molinari, « L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme », *L'Autorité*, 2 avril 1955, p. 3-4, dans *Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975)* par Pierre Théberge, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 15-17.

⁴¹⁶ Denise Leclerc, *op. cit.*, p. 49.

⁴¹⁷ Roald Nasgaard et Michel Martin, *Les Plasticiens et les années 1950/60*, catalogue d'exposition, Québec, Musée des beaux-arts du Québec et Varley Art Gallery of Markham, 2013, 173 p.

⁴¹⁸ *Ibid*, p. 13.

les Plasticiens tout comme Molinari, s'appuient sur l'existence de la pensée automatiste pour formuler leur propre position sur la pratique de la peinture et du dessin. Les discours des deux mouvements sont donc reliés.

La première vague de Plasticiens est formée par les peintres Jauran (Rodolphe de Repentigny) (1928-1959), Louis Belzile (1929-), Jean-Paul Jérôme (1928-) et Fernand Toupin (1930-2009). Les quatre peintres exposent ensemble à la Librairie Tranquille depuis 1954⁴¹⁹. Le peintre Jauran est aussi critique d'art. Il signe des articles sous le nom de Rodolphe de Repentigny dans *La Presse* et en tant que François Bourgogne dans *L'Autorité*. Il profite de sa tribune pour révéler l'existence d'un petit groupe qu'il nomme « Les Plasticiens⁴²⁰ ». Au milieu des années 1950, l'art non figuratif de ces peintres s'offrirait comme une « alternative à l'esthétique automatiste⁴²¹ ».

Un manifeste expliquant les positions esthétiques du groupe est lancé lors du vernissage de la première exposition officielle des Plasticiens à l'Échouerie, le 10 février 1955.⁴²² Dans ce document, les artistes déclarent, entre autres : «[...] les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques : ton, textures, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ses éléments. Éléments assumés comme fins.⁴²³ » Molinari fera partie des « seconds Plasticiens » avec Claude Tousignant, notamment.⁴²⁴

⁴¹⁹ Roald Nasgaard, « Des Plasticiens aux Post-Plasticiens » dans Roald Nasgaard et Michel Martin, *op. cit.*, p. 19.

⁴²⁰ François Bourgogne, « Après les automatiste et les romantiques du surréalisme : Les plasticiens », *L'Autorité*, 6 novembre 1954, cité par Singly *op. cit.*, p. 52.

⁴²¹ Leclerc, *op. cit.*, p. 50.

⁴²² Nasgaard, dans Roald Nasgaard et Michel Martin, *op. cit.*, p. 19.

⁴²³ Les Plasticiens, *Manifeste des Plasticiens*, reproduit dans Roald Nasgaard et Michel Martin, *op. cit.*, p. 151.

⁴²⁴ Le travail de Molinari dans les années 1960 est qualifié de « postplasticien ». Voir : Nasgaard, dans Roald Nasgaard et Michel Martin, *op. cit.*, p. 14.

3.3.3 Molinari et la scène culturelle montréalaise

Molinari a joué un rôle important sur la scène culturelle de Montréal dans les années 1950, comme peintre et théoricien, mais aussi en tant qu'organisateur d'exposition. Camille de Singly s'est penchée sur la « marginalisation » dont Molinari se disait victime : « [j]'ai tout de suite été marginalisé dans la mesure où je ne me suis pas inscrit de la même façon que d'autres artistes [...] dans cette notion même de post-automatistes [...] je n'ai jamais pu être vraiment soutenu par le milieu [...] »⁴²⁵, une conséquence qui serait due, selon lui, à sa critique de l'automatisme. Justement, Singly examine comment « [...] ses prises de position publiques ont été perçues par ses contemporains »⁴²⁶. Son analyse révèle une double image de Molinari. D'une part, il s'investit dans la diffusion de l'art contemporain montréalais. D'autre part, il défend un discours théorique des plus rigoureux. En effet, « [a]utant le jeune artiste semble avoir été véritablement, une sorte d'apôtre de l'art contemporain à Montréal, autant sa "marginalisation" paraît rétrospectivement, comme un mythe inventé non pas par le milieu, mais par Molinari lui-même, pour souligner sa différence »⁴²⁷.

À partir de l'automne 1954, jusqu'au printemps 1955, Molinari est responsable de l'organisation des expositions à l'Échouerie, un restaurant situé au 45 avenue des Pins ouest à Montréal⁴²⁸. En plus de lui-même, Molinari expose « [...] des artistes de sa génération qu'il continuera à soutenir avec sa galerie l'Actuelle : Léon Bellefleur, Blair, Comtois, Tousignant,

⁴²⁵ Propos de Molinari dans une entrevue réalisée par Sandra Grant Marchand. Voir : Sandra Grant Marchand, Roald Nasgaard et Guido Molinari, *Guido Molinari, une rétrospective*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 19 mai au 17 septembre 1995, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, p. 11.

⁴²⁶ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 47.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁴²⁸ François Bourgogne, « Le public existe aussi pour les peintres », *L'Autorité*, 2 octobre 1954, p. 6. Cet article signé par Bourgogne (Rodolphe de Repentigny), annonce l'ouverture d'un nouvel espace d'exposition au restaurant l'Échouerie, destiné à promouvoir le travail des jeunes artistes montréalais. Molinari est présenté en tant que poète et responsable de l'organisation des expositions.

Gérard Trembley [sic] [...] ⁴²⁹ » En 1955, avec l'aide de Rodolphe de Repentigny, Molinari présente la première exposition des Plasticiens. ⁴³⁰

Molinari devient galeriste en ouvrant la Galerie l'Actuelle le 28 mai 1955, avec l'aide de sa conjointe de l'époque, Fernande Saint-Martin (1927-) ⁴³¹. Le couple avait emménagé en novembre 1954 dans un petit appartement situé au 278, rue Sherbrooke Ouest à Montréal. La Galerie l'Actuelle occupe une pièce qu'ils louent en plus et « [...] qui donnait sur la rue [...] ⁴³² » La galerie est fondée « [a]fin de lutter contre tout nouvel académisme et pour donner à toute aventure plastique nouvelle l'issue dont elle a besoin [...] ⁴³³ » et se donne pour mission de promouvoir l'art abstrait. Sa programmation est entièrement réservée à l'art non figuratif, ce qui en fait « l'une des premières galeries d'art contemporain à Montréal ⁴³⁴ ». Jusqu'à la fermeture de la galerie en mai 1957 ⁴³⁵, ils présentent une trentaine d'expositions ⁴³⁶. Molinari réussit même à faire rayonner l'art québécois à l'international en acceptant de participer à un projet d'exposition proposé par la Parma Gallery à New York. Il y expose des

⁴²⁹ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 62.

⁴³⁰ *Ibid.* Voir aussi : Roald Nasgaard et Michel Martin, *op. cit.*, p. 19.

⁴³¹ Bernard Teyssède, *Guido Molinari, un point limite à l'abstraction chromatique*, catalogue de l'exposition présentée du 21 novembre 1974 au 12 janvier 1975 au Centre culturel canadien à Paris, Paris, Centre culturel canadien, 1974, p. 7.

⁴³² Camille de Singly, *op. cit.*, p. 62.

⁴³³ Extrait du texte de présentation de la galerie que Molinari et Saint-Martin font paraître dans les journaux de la métropole. *Ibid.* p. 63.

⁴³⁴ *Ibid.* p. 67.

⁴³⁵ *Ibid.* Voir aussi Bernard Teyssède, *op. cit.*, p. 7.

⁴³⁶ Parmi les artistes qui exposent le plus à la Galerie l'Actuelle, il y a Molinari, Borduas, Tousignant, Mousseau, Blair, Ewen, Letendre et McEwen. Pour la liste complète des expositions, voir : Pierre Théberge, *Guido Molinari*, catalogue de l'exposition itinérante présentée à la Galerie nationale du Canada à Ottawa, au Musée des beaux-arts de Montréal, à l'Art Gallery of Ontario à Toronto et à The Vancouver Art Gallery à Vancouver, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, 160 p. p. 24-25.

artistes américains, ce qui en échange, donne l'opportunité aux artistes de l'Actuelle d'être présentés à New York.⁴³⁷

La Galerie l'Actuelle est aussi le lieu des premières réunions de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (A.A.N.F.M.), créée le 13 février 1956. Molinari fait partie de la vingtaine d'artistes membres fondateurs de cette association dont l'objectif est d'organiser des expositions et de faire pression au niveau des institutions pour faciliter la diffusion régulière de l'art non figuratif.⁴³⁸ Le groupe d'artistes profite d'espaces de diffusions accordés par la Ville de Montréal et par différentes organisations à l'échelle nationale comme le Musée des beaux-arts de Montréal, le Centre d'art de Cowansville, le Musée de la Province de Québec, la Galerie Nationale à Ottawa et le Western Canada Art Circuit dans les provinces de l'Ouest canadien. La popularité de l'A.A.N.F.M. auprès des instances diminue cependant à partir de 1957. L'année suivante, Molinari se retrouve au cœur d'une polémique lorsqu'il demande la démission du directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, M. John Steegman⁴³⁹. En raison des difficultés rencontrées dans la diffusion des œuvres et de l'apparition de conflits internes, les membres de l'A.A.N.F.M. exposent pour une dernière fois en janvier 1960.⁴⁴⁰ Notons que Molinari participe également à la création de la revue *Situation* en 1959. Selon Théberge «[c]ette revue d'avant-garde était aussi un autre signal de l'aboutissement d'une longue prise de conscience des milieux intellectuels de Montréal en faveur d'un renouveau.⁴⁴¹ »

⁴³⁷ Camille de Singly, *op. cit.*, p.35. Les artistes de la Galerie l'Actuelle qui exposent à New York sont « Noël Lajoie, Gilles Corbeil, Paterson Ewen, Fernand Toupin, Robert Blair, Fernand Leduc, Claude Tousignant et Ulysse Comtois. » Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 24. Singly cite les noms mentionnés par Théberge en y ajoutant celui de Molinari.

⁴³⁸ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 68.

⁴³⁹ Molinari s'indigne lorsque Steegman critique l'association lors d'une émission télévisée. *Ibid.*, p. 69.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 69-70.

⁴⁴¹ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 29.

3.4 L'automatisme pictural québécois

3.4.1 L'automatisme selon Paul-Émile Borduas

Dans « Commentaires sur des mots courants⁴⁴² », un lexique de mots qui fait partie des textes de Borduas inclus dans le manifeste *Refus global*, la définition de l'adjectif « automatique » est la suivante : « Adj. Caractère de tout geste, de toute œuvre non préméditée.⁴⁴³ » La définition du nom « automatisme » est celle de Breton : « automatisme psychique pur⁴⁴⁴ », mais par la suite, Borduas ne distingue pas moins de trois sortes d'automatismes : *mécanique*, *psychique* et *surrationalnel*.⁴⁴⁵ L'automatisme *mécanique* est :

[...] produit par des moyens strictement physiques, plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, gravitation, rotation, etc. Les objets ainsi obtenus possèdent les qualités plastiques universelles (les mêmes nécessités physiques façonnent la matière). Ces objets sont peu révélateurs de la personnalité de leur auteur. En revanche ils constituent d'excellents écrans paranoïaques.⁴⁴⁶

L'automatisme *psychique* (en peinture) relève de la mémoire, onirique, hallucinatoire, et de « [...] la mémoire des hasards de toute espèce : Duchamp etc.⁴⁴⁷ » Borduas poursuit en spécifiant : « À cause de la mémoire utilisée, l'intérêt se porte davantage sur le sujet traité (idée, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale) que sur le sujet réel [...] »⁴⁴⁸ Pour Borduas, le surréalisme de Dalí et des artistes parisiens est un automatisme *psychique*. L'automatisme québécois se veut différent. Il se distingue des autres formes

⁴⁴² Paul-Émile Borduas, « Commentaires sur des mots courants », dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *op. cit.*, p. 299-313.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.* p. 302-304.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 302-303.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

d'automatisme par son caractère *surrationalnel*.⁴⁴⁹ La définition de l'automatisme *surrationalnel* est la suivante :

[...] écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. En cours d'exécution aucune attention n'est portée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté : Lautréamont. Complète indépendance morale vis-à-vis l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche (quasi-impossibilité de reprise partielle). Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (plus exactement peut-être « un état de veille » – Robert Élie). Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé. Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court.⁴⁵⁰

Soulignons que Claude Gauvreau à lui aussi cherché à définir ces déclinaisons de l'automatisme au Québec. Dans un article publié en 1947⁴⁵¹, « [c]es tentatives de clarification forment [...] une véritable chambre d'écho aux propositions théoriques de Borduas...⁴⁵² ».

Dans une entrevue accordée à Maurice Gagnon, citée dans *Chronique du mouvement automatiste*, Borduas explique les conditions de réalisations de ces gouaches présentées lors de son exposition surréaliste en 1942 :

Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter, et ainsi de suite. Un premier trait se dessine, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont

⁴⁴⁹ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 395-396.

⁴⁵⁰ Paul-Émile Borduas dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, op. cit., p. 302-303.

⁴⁵¹ Claude Gauvreau, « L'automatisme ne vient pas de chez Hades II », *Notre temps*, 13 décembre 1947, p. 6.

⁴⁵² Gilles Lapointe, « présentation » dans Claude Claude, *Écrits sur l'art*, Éditions préparée par Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone et succession Claude Gauvreau, Coll. « Œuvres de Gauvreau », 1996, p. 15.

exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot *pensées*, c'est-à-dire pensées de peintres, pensées de mouvement, de rythme, de volume, de lumière et non pas des idées littéraires (celles-ci ne sont utilisables dans le tableau que si elles sont transposées plastiquement). Le dessin étant terminé dans son ensemble, la même démarche est suivie pour la couleur. Comme pour le dessin, si une première idée est d'employer un jaune, je ne la discute pas. Et cette première couleur détermine toutes les autres [...]⁴⁵³

Il n'y a aucun thème de départ, aucune idée préétablie. À partir d'un premier geste spontané l'image se construit au fil des idées adoptées sans jugement critique, ainsi « [l]e point de départ, était un acte, non pas l'enregistrement passif d'une sensation [...]⁴⁵⁴ » François-Marc Gagnon souligne un détail fort pertinent ; en réalité, le geste inaugural consiste à orienter la feuille de papier à l'horizontale ou à la verticale. Ce geste détermine la composition de l'image⁴⁵⁵ et la configuration proposée ensuite les traits dessinés au fusain dépendent de l'orientation du support. « Quand la feuille est à l'horizontale, le dessin s'accroche aux bords de la feuille, allant des côtés vers le centre : quand elle est à la verticale, il part du centre – un trait vertical traverse la feuille en son milieu – et se déploie comme des ondes vers la périphérie.⁴⁵⁶ » Quant à la couleur de départ, elle est « [...] choisie au hasard [...] cette première couleur “détermin[ait]” ensuite toutes les autres.⁴⁵⁷ » L'opposition de couleurs complémentaires, par exemple, contribue à créer une harmonie visuelle. Une technique efficace, mais qui somme toute, demeure intimement liée aux critères esthétiques conventionnels. Or, à l'époque, il s'agit d'une démonstration de « l'intuition surréaliste⁴⁵⁸ ».

⁴⁵³ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 68.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁵⁵ « C'est en effet au moment où Borduas décidait de l'orientation de sa feuille que les jeux de la composition étaient faits. Une feuille posée à la verticale suggérait la mise en page d'un "portrait", une feuille posée à l'horizontale, celle d'un "paysage" [...] dans le cas des gouaches de Borduas, [ceci] correspondrait plutôt à l'opposition personnage/nature morte ». *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

Ensuite, Borduas a adapté cette méthode à la peinture à l'huile. « Avec les huiles de 1943, le dessin comme lieu de l'*inventio* était éliminé.⁴⁵⁹ » Borduas travaillait directement au pinceau, sur des fonds qu'il avait peints au préalable et laissé sécher. Ainsi, la forme émerge de la matière en se détachant du fond « [...] au prix de la soumission à un nouveau code, le code du paysage avec des objets qui se détachant sur un fond qui recule à l'infini et qui sera le code définitif de la peinture automatiste de Borduas.⁴⁶⁰ »

3.4.2 La non-intentionnalité des Automatistes québécois

Dans le texte intitulé « Le surréalisme et nous⁴⁶¹ », Borduas explique que si les Automatistes québécois ont retenu du surréalisme « l'importance morale de l'acte non préconçu⁴⁶² », ils se distancent du rôle accordé à l'intention.⁴⁶³ Pour Borduas « [...] l'intention ne peut nous révéler la réalité sensible de l'acte. Seules les relations formelles propres à l'objet, involontaires à l'auteur, ont une réalité sensible.⁴⁶⁴ » En somme, l'organisation des éléments se fait de manière inconsciente.⁴⁶⁵ François-Marc Gagnon

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 125. Cette remise en question du dessin préparatoire comme « invention » d'une œuvre, s'inscrit, tel que vu au second chapitre, dans la volonté de privilégier l'expression et non la traduction d'une idée.

⁴⁶⁰ Ces huiles de Borduas sont exposées à la Dominion Gallery à Montréal au courant de l'automne 1943. Considérées à la suite des gouaches, la critique encore confuse dans sa perception du surréalisme souligne avant tout leur caractère abstrait. *Ibid.*, p. 125-126.

⁴⁶¹ Paul-Émile Borduas, « Le surréalisme et nous » dans *Refus global et autres écrits*, Édition préparée par André-G Bourassa et Gilles Lapointe, op. cit., p. 265-268. Un texte dans lequel Borduas fait la lumière sur les liaisons qui existent entre les Automatistes québécois et les Surréalistes. François Marc-Gagnon confirme qu'une partie de ce texte a servi à rédiger le feuillet inclus dans le manifeste et intitulé « En regard du surréalisme actuel » dans Borduas, *Ibid.*, p. 177-178. Voir François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 440-441.

⁴⁶² Paul-Émile Borduas, « Le surréalisme et nous », dans *Refus global et autres écrits*, op. cit., p. 265.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, op. cit., p. 442.

souligne que la notion d'« intention » chez Borduas est chargée d'une connotation négative faisant explicitement référence au contexte religieux et artistique de l'époque. Le peintre adopte un point de vue critique devant l'idéologie dominante du clergé et par rapport à l'académisme artistique, deux domaines dans lesquels les « [...] normes étaient toujours présentées comme conformes à la RAISON.⁴⁶⁶ » L'accident et la non-intentionnalité seront au centre de la critique émise par Molinari envers l'automatisme québécois.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 488.

CHAPITRE IV

GUIDO MOLINARI

4.1 Informations biographiques

Guido Molinari (1933-2004) est né à Montréal le 12 octobre 1933⁴⁶⁷. Cadet d'une famille nombreuse (deux filles et quatre garçons), il est baptisé sous le nom de Dino Benito Claudio Guy Molinari.⁴⁶⁸ À l'époque de sa naissance, son père, Charles (Carlo) Molinari (1879-1948) est sans emploi, mais il a été jusqu'en 1932 musicien-flutiste de l'Orchestre symphonique de Montréal et président de l'Union des Musiciens. Sa mère, Evelyn (Evelina) Dini (1889-1966), est la fille d'un sculpteur immigrant italien de la deuxième moitié du 19^e siècle, Alberto Dini (1850-1914), qui a fait fortune dans le commerce de sculptures religieuses en plâtre distribuées à travers la province.⁴⁶⁹ Arrivé au Québec à seize ans, il

⁴⁶⁷ Pierre Théberge, *Guido Molinari par Pierre Théberge*, catalogue de l'exposition itinérante, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 8. Bernard Teyssède, *Guido Molinari, un point limite à l'abstraction chromatique*, catalogue de l'exposition présentée du 21 novembre 1974 au 12 janvier 1975 au Centre culturel canadien à Paris, Paris, Centre culturel canadien, 1974, p. 3.

⁴⁶⁸ Camille de Singly, *Guido Molinari, peintre moderniste canadien, Les espaces de la carrière, Préface de François-Marc Gagnon*, Paris, L'Harmattan, 2004, Coll. « Histoires et idées des arts », p. 28. Enfant, ses parents l'appellent Benito mais en 1939, ils l'inscrivent à l'école francophone sous le prénom de Guy. Plus tard, ses amis l'appelleront « Moli ». Il changera son prénom pour Guido en 1951. Une transformation expliquée comme une « marque de libération » et « un acte d'autocréation » soulignant sa double identité francophone et italienne. *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶⁹ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 8 ; Teyssède, *op. cit.*, p. 3. La statuaire de plâtre est très populaire au Québec à partir du milieu du 19^e siècle. À l'époque, plusieurs artistes d'origine italienne immigrèrent au Canada. Les familles Catelli, Carli et Petrucci vont s'associer et gérer les ateliers de statues de plâtre produites au Québec. Voir : John R. Porter et Jean Bélisle, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p. 31-32.; John R. Porter et Léopold Désy, « Les statuaires et modelleurs Carli et Petrucci », *L'Annonciation dans la sculpture au Québec, suivi d'une étude sur Les statuaires et modelleurs Carli et Petrucci*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 1979, p. 127-137. Voir également l'article d'Édith Prigent, « Du culte à l'espace muséal, quel patrimoine ? Une étude de cas : la statuaire religieuse en plâtre du Québec », *Études d'histoire religieuse*, vol. 78, n° 2, 2012, p. 25-39. Érudit, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/1013042ar>. Consulté le 16 juillet 2014. Voir également : Édith Prigent, *La statuaire religieuse en plâtre produite au Québec : quelles valeurs patrimoniales et muséales*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, 194 f.

venait de Lucques en Italie où il avait appris le moulage de sculpture. Sa fortune a été investie dans le commerce de produits et services, de même que dans la construction routière. L'héritage familial aurait cependant été vite dilapidé.⁴⁷⁰

Molinari n'a pas connu son grand-père autrement que par les souvenirs racontés par sa mère, mais il a grandi, sans aucun doute, dans une famille proche de l'art et dans un milieu où le métier de peintre était valorisé. Ses biographes racontent qu'enfant, il est marqué par la peinture de Léopold Dufresne, ami et ancien locataire de la famille Molinari, dont plusieurs tableaux sont accrochés dans la maison.⁴⁷¹ Initié à l'histoire de la peinture par le mari de sa sœur qui l'amène à la galerie Dominion et à l'*Art Association of Montreal* (AAM)⁴⁷², Molinari commence à peindre dès le début de son adolescence.⁴⁷³ En 1947, à l'âge de treize ans, il remporte un concours de peinture organisé par *Photo-Journal*.⁴⁷⁴

Soulignons que Fernande Saint-Martin a été la première épouse de Molinari et la mère de ses deux enfants; Guy, né le 19 janvier 1960 ainsi que Claire, née en 1962⁴⁷⁵. Le

⁴⁷⁰ Camille de Singly, *op. cit.* p. 29.

⁴⁷¹ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 8. « [...] la maison s'ornait de trois de ses œuvres, une nature morte et deux paysages... » Bernard Teyssède, *op. cit.*, p. 3. Ami de Paul-Émile Borduas, Léopold Dufresne habite avec les Molinari de 1932 à 1934. À la mort de sa mère, en 1966, Molinari hérite de deux tableaux de Dufresne. Camille de Singly, *op. cit.* p. 28-29.

⁴⁷² L'AAM devient le The Montreal Museum of Fine Arts en 1949 et adopte finalement son nom bilingue en 1960, devenant ainsi le Musée des beaux-arts de Montréal/The Montreal Museum of Fine Arts.

⁴⁷³ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 8. Sa sœur Réjane et son époux Lucien Riel demeurent dans la maison familiale des Molinari de 1935 à 1950. C'est Riel qui avait présenté Dufresne aux Molinari. Camille de Singly, *op. cit.* p. 30.

⁴⁷⁴ Camille de Singly, *op. cit.* p. 29. Théberge, *op. cit.*, p. 10. Voir : Anonyme, « Palmarès du concours de paysages de Photo-Journal », *Photo-Journal*, 9 octobre 1947, p. 26. Une reproduction du *Paysage* est visible sur le site internet de la fondation. *Fondation Guido Molinari*, [en ligne], <http://fondationguidomolinari.org/fr/lartiste-et-son-oeuvre/reperes-chronologiques/>. Page consultée le 20 mai 2014.

⁴⁷⁵ Voir la chronologie fournie dans : David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Oeuvres sur papier*, catalogue de l'exposition itinérante, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1981, p. 76. Les auteurs font rarement mention de l'existence de Claire. Dans un film paru en 2006, soit deux ans après la mort de Molinari et réalisé par sa seconde épouse, alors qu'elle

moment précis de leur rencontre est inconnu, mais il semblerait que Molinari et Saint-Martin se connaissent déjà lorsqu'ils se voient en mai 1953 à l'exposition *La place des artistes*⁴⁷⁶. Ils se marient le 19 juillet 1958⁴⁷⁷ et font vie commune jusqu'en 1985⁴⁷⁸. Teyssèdre, témoin de la routine quotidienne du peintre à la fin des années 1960, rapporte dans son « roman vrai »⁴⁷⁹, l'éloquence du verbe et la nécessité de « débats quotidiens » chez Molinari, évoquant par la même occasion, « [...] son dialogue, essentiel, avec Fernande [...] »⁴⁸⁰. Cela se passait en 1967, mais nous pouvons sans doute croire que les conversations du couple étaient riches et coutumières dès le début de leurs fréquentations. Critique d'art au début des années 1950, Saint-Martin devient une théoricienne de l'art et une sémiologue québécoise reconnue⁴⁸¹.

Molinari avait une grande admiration pour Saint-Martin. Selon le peintre, la thèse de maîtrise de cette dernière, qui porte sur l'expression non verbale comme langage avec le système nerveux, a donné « [...] à l'art une base beaucoup plus scientifique.⁴⁸² » Elle va influencer sa peinture⁴⁸³. Dans ses nombreux écrits, Saint-Martin développe une réflexion sur

l'accompagne dans sa lutte contre le cancer, Molinari révèle avec douleur que sa fille est décédée d'une surdose de drogue au cours de l'année 2000. Voir : Jocelyne Légaré, *Moli qui? Molinari l'énigme*, Montréal, 7^e Art/distribution et Film Jad, documentaire, DVD, son, coul., 2006, 53 min.

⁴⁷⁶ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 6 et Camille de Singly, *op. cit.* p. 45.

⁴⁷⁷ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁷⁹ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 3. Teyssèdre a vécu chez Molinari durant tout le trimestre d'automne 1967. *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ Diplômée de McGill, elle a été, entre autres, journaliste puis enseignante à l'université Laval et à l'UQAM. Elle est membre de l'Académie de lettre du Québec depuis 1974. Voir : L'Académie des lettres du Québec, [en ligne], http://www.academiedeslettresduquebec.ca/fernande_saintmartin.html. Consulté le 31 août 2013.

⁴⁸² Guido Molinari, « Mémoires, Guido Molinari », *Ils ont dit... Moments choisi des archives de Radio-Canada*, Interview de Claudette Lambert, émission diffusé le 10 novembre 1988, Montréal, CBC, Radio-Canada, extrait sonore, 26 min. 4 sec. [en ligne], http://services.banq.qc.ca/sdx/ilsondit/accueil.xsp?db=archiveRadio&domaine=* &mode=photo&audio=0003762809, Consulté le 27 juin 2014. Voir : le 2^e extrait sonore à 7 min. 25 sec.

⁴⁸³ *Ibid.*

l'art non-figuratif. Durant les décennies qui suivent leur union, ses recherches portent sur les phénomènes de perception visuelle, un domaine qui recoupe directement la démarche picturale de Molinari.

La teneur de leur influence mutuelle n'étant pas le sujet de la présente étude, contentons-nous de dire qu'à la fin des années 1960, Saint-Martin propose une « esthétique expérimentale⁴⁸⁴ » qui doit servir à combler les manques de l'esthétique classique en s'inspirant des méthodes scientifiques, et en se concentrant sur la perception des œuvres ainsi que sur la fonction symbolique de l'art. Elle écrit sur le traitement de l'espace chez Kandinsky et Mondrian de même que dans l'art abstrait au Québec, chez les Automatistes et les Plasticiens. Dans les années 1980, influencée par les travaux de Jean Piaget sur les stades évolutifs de l'enfant, Saint-Martin dirige ses recherches sur l'art du 20^e siècle vers la notion d'espace topologique, cette manière d'appréhender l'espace durant l'enfance, qui précède la conception de l'espace euclidien chez l'humain adulte.⁴⁸⁵ Selon le constat avéré que depuis la période de la Renaissance italienne les artistes se sont concentrés sur les moyens de rendre la perspective euclidienne, soit un espace en trois dimensions, Saint-Martin cherche à démontrer que dans les œuvres du 20^e siècle, c'est désormais l'espace topologique qui est représenté.⁴⁸⁶ Plus tard, elle émet une hypothèse selon laquelle le sens des œuvres en arts visuels surgit des phénomènes affectifs et corporels propres à l'être humain.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural, Nouvelle édition*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989 [1968], 168 p.

⁴⁸⁵ Jean Piaget, Bärbel Inhelder et al., *La représentation de l'espace chez l'enfant par Jean Piaget et Bärbel Inhelder avec le concours de dix-huit collaborateurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 [1948], 574 p.

⁴⁸⁶ Fernande Saint-Martin, *Les fondements topologiques de la peinture, essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*, Montréal, Hurtubise HMH, Coll. « Constantes », 1980, 184 p.

⁴⁸⁷ Fernande Saint-Martin, *Le sens du langage visuel, essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 341 p.

4.1.1. Enseignement académique et formation autodidacte (1948-1951)

Teyssèdre décrit Molinari comme un élève contestataire et peu assidu n'ayant pas complété son cours secondaire. Il aurait abandonné avant la fin de la huitième année (équivalent du secondaire 2) et tenté, sans succès, de suivre des cours particuliers⁴⁸⁸. À la mort de son père le 30 juin 1948, Molinari « [...] vient de quitter l'école pour vivre sa vie [...] »⁴⁸⁹ Par ailleurs, n'ayant que 14 ans, il n'aurait, semble-t-il, pas eu conscience de la publication du *Refus global* au cours de l'été⁴⁹⁰.

À partir de septembre, Molinari travaille « [...] comme apprenti dans un atelier de galvanoplastie [...] »⁴⁹¹ et il suit des cours de dessin le soir à l'École préparatoire de l'École des beaux-arts de Montréal (ÉBAM).⁴⁹² Cet établissement canadien-français était reconnu comme une école d'arts appliqués depuis son inauguration en 1923. Entre 1947 et 1950, dans la mouvance du début des années 1940 menant à la consolidation du champ de l'art au Québec, le programme de l'école se modifie.⁴⁹³ En 1948, l'École des beaux-arts de Montréal se dit « [...] moderne, mais dans le sens universel du terme : enrichie de la discipline des grandes traditions; curieuse des méthodes contemporaines d'enseignements; mais jalouse, avant tout, de son entière liberté d'action. »⁴⁹⁴ L'établissement adopte une position médiane

⁴⁸⁸ Bernard Teyssèdre, *op. cit.* p. 4.

⁴⁸⁹ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁹¹ Teyssèdre, *op. cit.*, p. 4. « ... de septembre à décembre 1948 » affirme Singly précisant qu'auparavant, il était « livreur de produits dentaires ». Singly, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des beaux-arts de Montréal : 1923-1969 », dans Francine Couture, Claire Lussier et Bruno Joyal et al., *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 21-33.

⁴⁹⁴ Université du Québec à Montréal. Service des archives et gestion des documents, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, 5P, bte 2246 C1. Prospectus, section des beaux-arts, année scolaire 1948-1949, 8p.

devant la modernité artistique lui permettant de continuer à former des artistes-techniciens professionnels⁴⁹⁵.

L'année de cours préparatoires précède tous les programmes de formation régulière entrepris à l'école. L'objectif est « [...] d'acquérir les connaissances indispensables aux études moyennes et supérieures.⁴⁹⁶ » Parmi les conditions d'admissions au cours régulier, le prospectus de l'école indique que le candidat doit être âgé entre 17 et 30 ans lors du concours d'admission. Or, Molinari peut amorcer sa préparation en suivant des cours du soir accessibles à tous les candidats âgés d'au moins 14 ans.⁴⁹⁷

Singly rapporte que Molinari envisage une formation dans le domaine des arts appliqués. Le métier d'illustrateur lui permettrait de gagner sa vie, du moins, c'est ce qu'il raconte à sa famille pour expliquer son choix d'étudier les arts.⁴⁹⁸ Les documents relatifs à son inscription aux cours de l'ÉBAM durant ces années ne sont pas conservés dans le Fonds d'archives, mais l'école offre au niveau des études supérieures, une formation permettant d'acquérir un diplôme spécialisé en illustration⁴⁹⁹. Il s'agit probablement du programme convoité par Molinari.

Sa formation en dessin se déroule selon le modèle académique : « [i]l dessine d'après des moulages de sculptures connues [...]»⁵⁰⁰ et « [...] travaille d'après le modèle vivant [...]»⁵⁰¹. Il s'exerce la main en copiant des images dans le magazine américain *Life* qu'il

⁴⁹⁵ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹⁶ Archives UQAM, Fonds d'archives de l'École de beaux-arts de Montréal, 5P, bte 2246 C1. Prospectus, section des beaux-arts, année scolaire 1948-1949, p. 3.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 5 et 8.

⁴⁹⁸ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹⁹ Université du Québec à Montréal, 5P, bte 2246 C-1. Prospectus, École des Beaux-arts de Montréal 1948-1949, p. 11.

⁵⁰⁰ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰¹ Bernard Teyssède, *op. cit.*, p. 4.

collectionne et il peint à l'huile en s'inspirant dans les livres d'art. Malheureusement, durant cet hiver de 1948-49, il vit une période d'épuisement à la suite de laquelle il se révèle atteint de tuberculose. Il cesse toutes ses activités au printemps 1949 pour se reposer.⁵⁰²

Durant sa convalescence Molinari « [...] ne sort guère que pour aller au cinéma [...] »⁵⁰³, sinon, il lit beaucoup : Jean-Paul Sartre (1905-1980), Friedrich Nietzsche (1844-1900), de la philosophie italienne, les romans d'Albert Camus (1913-1960), des monographies d'artistes, Édouard Manet (1832-1883) en particulier, les ouvrages d'histoire de l'art d'Adolfo Venturi (1856-1941), de Charles Blanc (1813-1882), le traité de Léonard de Vinci (1452-1519) et la revue de science *Scientific American*⁵⁰⁴. À l'époque, selon Teyssèdre, Molinari est surtout intéressé par l'art roman et par la Renaissance italienne. « Les auteurs anglais? Il ne les lit pas si ce n'est dans quelques revues d'art. La peinture contemporaine? Il ne la connaît que par les articles d'*Arts et Spectacles* – autant dire, rien.⁵⁰⁵ »

Lorsqu'il recouvre la santé à l'automne 1949, Molinari réintègre les cours du soir à l'ÉBAM⁵⁰⁶. Il peint à l'huile sur masonite, de manière figurative⁵⁰⁷. Après trois années aux cours de préparation, il termine ses cours du soir au mois d'avril 1951 en remportant

⁵⁰² *Ibid.*, p. 4 et Singly, *op. cit.*, p.31.

⁵⁰³ Bernard Teyssèdre, *Ibid.*

⁵⁰⁴ Bernard Teyssèdre, *op. cit.* et Camille de Singly, *op. cit.*, p.32. Les titres des ouvrages ne sont pas mentionnés mais il est fort probable que Molinari ait consulté le manuel de Charles Blanc, dont il a été question au chapitre 2 : Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, introduction de Claire Barbillon*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Coll. « Beaux-arts, Histoire », 2000 [1867], 645 p.

⁵⁰⁵ Bernard Teyssèdre, *Ibid.*

⁵⁰⁶ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰⁷ En 1974, Céline Bengle analyse ces « huiles figuratives » dans son mémoire. Voir : Céline Bengle, *Évolution picturale de l'œuvre de Guido Molinari*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1974, f. 16-21. Il s'agit d'œuvres issues de la série de portraits, de nus et de fleurs que Molinari offrit en cadeau à sa famille.

« [...] un premier prix en dessin moyen [...] »⁵⁰⁸. Il s'inscrit sur le champ à l'École d'Art du Musée des beaux-arts de Montréal (*School of Art & Design*)⁵⁰⁹ pour suivre un cours d'« extension » de quelques semaines. Concernant la durée de ce cours, il est surprenant de voir à quel point les informations rapportées par les différents auteurs sont divergentes; Camille de Singly affirme : « À la fin du mois d'avril 1951 [...] Molinari s'inscrit au cours d'extension de trois semaines [...] »⁵¹⁰ La chronologie fournie par Marilyn Schiff indique sous la période de 1950-51 : « *Attends School of Design at Montreal Museum of Fine Arts under Marian Scott and Gordon Webber 6 week spring course.* »⁵¹¹ Théberge affirme qu'en 1951, Molinari a suivi « [...] en mai et juin, des cours "d'extension" donnés par Marian Scott. »⁵¹² Enfin, Teyssède est le seul à situer cet événement un an plus tôt : « [...] il se risque à suivre pour trois semaines le cours d'extension au Musée (mai 1950). »⁵¹³

Le Fonds d'archives de l'École d'art conservé au Musée des beaux-arts de Montréal⁵¹⁴ contient des documents qui permettent de réinterpréter la chronologie de ces faits

⁵⁰⁸ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 32. L'appellation « dessin moyen » employée par Singly semble inexacte puisque le niveau des « études moyennes » correspond à la première partie du cours régulier de jours. Voir : Archives UQAM, Fonds d'archives de l'École de beaux-arts de Montréal, 5P bte 2246 C1. Prospectus, section des beaux-arts, année scolaire 1948-1949. p.3.

⁵⁰⁹ Dès sa création en 1860, l'*Art Association of Montreal*, organise et dispense des cours d'art. Arthur Lismer (1885-1969) dirige l'école de 1941 à 1967. En 1943, l'école prend le nom de *School of Art and Design* puis vers 1966, le nom anglophone est traduit en français par l'appellation École d'art du Musée des beaux-arts de Montréal. À ce sujet consulter l'histoire administrative de l'École dans : Musée Des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art. P04. Sylvie Héroux, *Répertoire numérique simple du Fonds d'archives de l'École d'art du Musée des beaux-arts de Montréal*. Service des archives du MBAM, Mise à jour 2009, p. 8. En raison du manque de financement et de la diminution de la clientèle, l'École du MBAM ferme ses portes le 11 juillet 1977. Archives du MBAM, Fonds de l'École d'art. P4/A5, 9. Communiqué émis par le MBAM, 12 juillet 1977.

⁵¹⁰ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 33.

⁵¹¹ Marilyn Schiff, *Guido Molinari, Works on Paper, Part I the Text. Part II Catalogue raisonné*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Institut of Canadian Studies, Carlton University, 1980, f. x.

⁵¹² Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 7-8.

⁵¹³ Bernard Teyssède, *op. cit.*, p. 4.

⁵¹⁴ Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P04.

et d'apporter quelques précisions. En réalité, le cours d'extension se déroule du 9 avril au 31 mai 1951, un cours offert suite à l'année scolaire 1950-1951. Le nom de Guy Molinari apparaît bien sur la liste des trente-quatre élèves inscrits (fig. 7). Les registres de présences conservés indiquent que Molinari assiste de manière assidue aux cours de peinture donnés par Marian Scott (fig. 8) bien qu'il soit absent la majeure partie du temps, lors des cours de dessin enseignés par Eldon Grier (fig. 9). Notons que durant ces huit semaines, Molinari n'assiste à aucun des cours donnés par le professeur William Armstrong (fig. 10).

En septembre 1951, alors âgé de dix-sept ans, Molinari est reçu au concours d'admission du programme régulier de l'ÉBAM. L'année scolaire s'amorce dans la première semaine du mois d'octobre après la diffusion des résultats du concours d'admission qui, lui, se déroule au début du mois de septembre⁵¹⁵. Le Fonds d'archives de l'ÉBAM ne contient aucune trace du passage de Molinari dans l'établissement, mais selon les auteurs, Molinari quitte le cours régulier au bout de trois jours, réalisant qu'il ne souhaite pas faire un métier d'artiste commercial.⁵¹⁶ Il se détourne complètement de cet enseignement académique, qui ressemble trop à celui reçu au cours du soir de l'école préparatoire⁵¹⁷, « [...] surtout après les cours d'extension du musée, beaucoup plus libres.⁵¹⁸ Ainsi, ce sont les cours réguliers de l'École du Musée des beaux-arts de Montréal (*School of Art & Design*) qu'il choisit de suivre⁵¹⁹.

À la *School of Art and Design* les méthodes d'enseignement y sont plus souples. En effet, la pédagogie de l'école privilégie l'individu et son développement personnel. Au-delà des connaissances académiques, le but est de fournir à l'élève les outils nécessaires pour qu'il

⁵¹⁵ Archives UQAM, Fonds d'archives de l'École de beaux-arts de Montréal, P5-134/1. Calendrier révisé de l'année scolaire 1951-1952.

⁵¹⁶ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 8. Singly, p. 33. Teyssèdre ne donne aucune information à ce propos.

⁵¹⁷ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 8.

⁵¹⁸ Molinari cité par de Singly lors d'un entretien accordé le 16 octobre 2000. Camille de Singly *op. cit.*, p. 33.

⁵¹⁹ Camille de Singly, p.34. Il s'inscrit au mois d'octobre 1951. Céline Bengle, *op. cit.*, f. 15.

puisse s'exprimer. Le texte du syllabus des cours de l'année scolaire 1951-52 montre la flexibilité de l'institut; il est possible d'y lire « *The school is neither academic nor modern.*⁵²⁰ » Les cours sont offerts aux enfants et aux adultes, rassemblés selon leurs niveaux, qu'ils soient amateurs ou initiés.⁵²¹

Au cours des décennies 1930 et 1940, une approche sociale de l'éducation artistique inspirée par les concepts du pédagogue et philosophe américain John Dewey (1859-1952) s'est développée, ce qui favorise le développement psychologique et la créativité de l'enfant. La démarche pédagogique que Lismer instaure à la *School of art and design* s'inscrit dans cette mouvance⁵²². Lismer avait persuadé Scott de venir rejoindre le groupe d'enseignants⁵²³. Cette dernière « [...] conçoit son travail de pédagogue comme devant permettre d'actualiser chez ses étudiants cet "esprit d'aventure et d'expérimentation d'une sensibilité alerte, ouverte à la qualité des choses."⁵²⁴ »

Justement, en 1951, Molinari expérimente la peinture dans le noir, mais la réaction de Scott devant ses expériences n'est pas celle escomptée. Singly affirme : « [...] [quand] son professeur capitule devant des œuvres qu'elle ne sait commenter, Molinari quitte la School of

⁵²⁰ Musée des beaux-arts de Montréal, service des archives, Fonds de l'École d'art. [1920-1992] P04, A4, 1

⁵²¹ *School of Art and Design, syllabus of courses 1950-51*, Fonds de l'École d'art. [1920-1992] P04, A4, 1

⁵²² Angela Nairne Grigor, *Arthur Lismer : Visionary Art Educator*, Montréal, Mc Gill-Queen's University Press, 2002, 447 p.

⁵²³ Marian Dale Scott enseigne à la *School of art and design* de 1949 à 1952. Selon Esther Trépanier, « [...] elle compte parmi ses étudiants Guido Molinari et Claude Tousignant ». Esther Trépanier, Musée du Québec et Galerie de l'UQAM, *Marian Dale Scott, pionnière de l'art moderne*, catalogue de l'exposition présentée du 20 octobre au 25 novembre 2000 à la Galerie de l'UQAM, Montréal et du 16 décembre 2000 au 11 avril 2003 dans d'autres galeries à travers le Canada, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 200.

⁵²⁴ Trépanier citant le journal de Scott en juillet 1950. Esther Trépanier, *Marian Dale Scott, pionnière de l'art moderne*, op. cit., p. 201.

Art and Design.⁵²⁵ » Apparemment, il conservera néanmoins de bons liens avec elle, « [...] la seule parmi ses professeurs avec qui il se souvient de s'être vraiment bien entendu.⁵²⁶ »

Molinari est effectivement inscrit au cours régulier de jour offert à la *School of art and design*⁵²⁷ pour l'année scolaire 1951-1952 (fig. 11). Il intègre la classe de Louis Archambault lors de la deuxième séance, le jeudi 11 octobre 1951 (fig. 12). Il se montre d'ailleurs assidu à ce cours intitulé *Modeling II* (fig. 12) contrairement à son fort taux d'absentéisme que révèlent les feuilles de présence des autres cours auxquels il est inscrit (fig. 13 à 18). Il se présente même rarement aux cours de peintures donnés par Scott (fig. 13 et 14). Peut-être a-t-il simplement renoncé au cours de Scott? Étrangement, Théberge écrit à propos des cours de Molinari à la *School of art and design* : « [il] y demeura jusqu'à la fin du deuxième semestre de 1952 [...] »⁵²⁸ Pourtant, le nom de Molinari ne figure pas sur les listes de présence des étudiants inscrits en janvier 1952⁵²⁹. Le dernier cours auquel il assiste est celui de Moe Reinblatt (1917-1979), le vendredi 23 novembre 1951 (fig. 18). On peut même lire la mention « *out* » inscrite à côté de son nom sur la liste du cours d'Archambault (fig. 12).

⁵²⁵ Camille de Singly, p. 35. Teyssèdre situe ces événements un an plus tôt, soit en 1950. Il ne fait pas mention des trois jours passés à l'école de beaux-arts de Montréal, or, il écrit : « Pour la rentrée de septembre, il [Molinari] est admis au cours régulier du Musée. Il n'y restera que deux mois. ». Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 4. Il poursuit au paragraphe suivant : « Deux mois après avoir été admis au cours régulier du Musée, donc, au cours de l'hiver 1950-51, Molinari le quitte. » *Ibid.*

⁵²⁶ Céline Bengle, *op. cit.*

⁵²⁷ Les cours auxquels il est inscrit sont : *Painting Class* par Marian Scott, le lundi et le mardi, *Drawing from life* par Peter Douet le mercredi et par Armstrong le vendredi, *Design class* par Gordon Webber, le jeudi, ensuite, *Modeling II* par Louis Archambault et enfin, *Graphic art class* par Moe Reinblatt. Archives du MBAM, Fonds de l'École d'art. P4/D1, 11. Feuilles de présences des cours d'octobre à décembre 1951 « *1st term* ».

⁵²⁸ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 8.

⁵²⁹ Archives du MBAM, Fonds de l'École d'art. P4/D1, 11. Feuilles de présences des cours de janvier à mai 1952, « *1st term* ».

4.2 Guido Molinari et les Automatistes

Les auteurs rapportent que c'est en mai 1951, à l'âge de dix-sept ans, que Molinari entre en contact pour la première fois avec des œuvres automatistes, lors de l'exposition *Les étapes du vivant*, tenue sur la rue Ontario-Est à Montréal⁵³⁰. Nouvellement introduit à la peinture non figurative et s'habituant aux avant-gardes de l'époque, c'est également au cours de l'été 1951 que Molinari aurait lu un article sur Jackson Pollock dans le magazine *Life*⁵³¹, de même que l'article reproduisant la lettre de Piet Mondrian⁵³² dans la revue *Art News*⁵³³.

À cette même époque, il est invité par son ami Serge Dussault, qu'il a rencontré à l'École des beaux-arts de Montréal, à fréquenter « La Hutte », un établissement du centre-ville où les artistes et les intellectuels se rencontrent.⁵³⁴ À cet endroit, il fait la connaissance du poète Claude Gauvreau et il côtoie les artistes automatistes.⁵³⁵ Molinari dit avoir été fasciné par « [...] toute la mythologie autour de la révolution de Borduas [...] »⁵³⁶. Il

⁵³⁰ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 4 et Camille de Singly, *op. cit.*, p. 34. Une exposition organisée par Jean-Paul Mousseau, Jean Lefebvre et Claude Gauvreau, tenue du 16 au 31 mai 1951. François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 758.

⁵³¹ Anonyme, « Jackson Pollock, Is he the Greatest Living Painter in the United States? », *Life*, 8 août 1949, vol. 27, n° 6, p. 42-45.

⁵³² James Johnson Sweeney, « Mondrian and the Dutch and De Stijl », *Art News*, vol. 50, n° 4, juin, juillet, août 1951, p. 24-25.

⁵³³ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 33.

⁵³⁴ « Mémoires, Guido Molinari » dans *Ils ont dit... Moments choisis des archives de Radio-Canada*, *op. cit.* De son côté, Teyssèdre affirme : « [...] à l'école du Musée, un ami lui a parlé de La Hutte où se réunissent, autour de quelques chopes de bière, les Automatistes. » Teyssèdre, *op. cit.*, p. 4. L'ami en question serait Serge Dussault. Camille de Singly, *op. cit.*, p. 34.

⁵³⁵ Molinari aurait fréquenté, entre autres : « Robert Blair, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau, Claude Gauvreau, Rina Lasnier, Paquerette Villeneuve, Murielle Guilbault, Marcelle Ferron et Paul-Émile Borduas ». Céline Bengle, *op. cit.*, f. 23. Teyssèdre ajoute : « [...] et les jeunes recrues, Ulysse Comtois, Rita Letendre... » Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 5.

⁵³⁶ Molinari cité par de Singly lors d'un entretien accordé le 16 octobre 2000. Camille de Singly *op. cit.*, p. 34.

s'intéresse aux sources littéraires de l'Automatisme québécois, soit les écrits d'André Breton, d'André Masson et de Paul-Émile Borduas⁵³⁷.

Admirateur de l'esprit dadaïste, la réputation de Molinari est celle d'un être excentrique⁵³⁸. Personnage, « dandy insolent⁵³⁹ », il se promène, cheveux longs, vêtu d'une veste de smoking qui avait appartenu à son père. Plus tard, dans un article de 1953, Claude Gauvreau présentera une réflexion critique sur la définition de la folie par rapport à l'excentricité des artistes. Il prendra exemple sur la personnalité de Molinari pour le qualifier amicalement de « [...] prophète de la liberté et de la fertilité mentale [...] »⁵⁴⁰. En 1954, la singularité de Molinari est toujours soulignée par la critique. Il fait parler de lui comme d'un personnage excentrique, libre et sensible à cause du caractère de ses premières œuvres, de son apparence physique, de sa personnalité et des lieux qu'il fréquente⁵⁴¹.

En 1951, Molinari est d'abord poète; « [i]l expérimente les techniques surréalistes comme l'écriture automatique, dont il usera jusqu'en 1953.⁵⁴² » Ce faisant, Molinari s'interroge à propos de la notion même d'automatisme pour ensuite, remettre en question les principes de Borduas partagés par les artistes automatistes. D'abord, sa critique porte sur leur

⁵³⁷ Bernard Teyssède, *op. cit.*, p. 4 et Camille de Singly *Ibid.* p. 35. Voir aussi : André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essais », 1985, 173 p., *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, 427 p., André Masson, *Le plaisir de peindre*, Nice, La Diane Française, 1950, 202 p. Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, Édition préparée par André-G Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, [l'Hexagone 1990] Éditions TYPO et succession Paul-Émile Borduas, 1997, 304 p.

⁵³⁸ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 10.

⁵³⁹ Camille de Singly, *op. cit.*, p.34. Teyssède, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴⁰ Claude Gauvreau, « Les fous qui n'en sont pas », lettre à la rédaction, *Le Haut Parleur*, vol. 4, n° 34, 15 août 1953, p. 2.

⁵⁴¹ Paul Gladu, « Quelques dessins en forme de "doodle" : Molinari le bohème », *Le Petit Journal*, 12 décembre 1954, p. 61.

⁵⁴² Camille de Singly, *op. cit.*, p. 35.

manière de considérer l'« objet psychique⁵⁴³ ». Il conteste la valeur de la « non-intentionnalité » et la pertinence de l'accident, des éléments éloignés des idées de Breton⁵⁴⁴. À cette protestation s'ajoute la manière de concevoir l'espace du tableau. Molinari reproche aux Automatistes de perpétuer la représentation d'un objet dans un espace en trois dimensions. Selon lui, leurs œuvres montrent des effets de profondeur qui traduisent une conception de l'espace qui demeure traditionnelle. En effet, Molinari est d'avis que « [l]es incidents et événements du tableau, issus du subconscient de l'artiste ou de ses rêves, se trouvaient comme suspendus dans un espace fictif [...] la perception des [éléments] reposait sur une organisation de l'espace qui établissait une distinction entre la forme et le fond.⁵⁴⁵ » De sorte que les compositions faites par les artistes automatistes correspondent, dit-il, à des structures qui existent déjà⁵⁴⁶.

Dans l'obscurité, Molinari aurait travaillé la représentation en deux dimensions en tenant compte de la surface, « [...] il n'y avait pas d'intérêt ou de recherche pour un espace perspectiviste.⁵⁴⁷ » Même si par la suite, les préoccupations picturales de Molinari portent en premier sur l'espace, initialement sa démarche à la noirceur aurait été motivée par « [...] la recherche du caractère fondamental de l'art automatique⁵⁴⁸ », ce qui imprègne son processus de création d'une dimension surréaliste. Comme il le dit dans un article publié en 1985, il peint dans le noir pour retrouver « [...] cette intuition de la trace peinte, sans voir, les yeux

⁵⁴³ Sandra Grant-Marchand, Roald Nasgaard et Guido Molinari (coll.), *Guido Molinari, une rétrospective*, Montréal, MAC, 1995, p. 12.

⁵⁴⁴ « [...] il ne trouve chez Borduas [...] aucune innovation sur le plan chromatique ou spatial, ni même de conformité avec ce que pourrait être un "automatisme" selon la définition de Breton! ». Teyssède, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴⁵ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, catalogue de l'exposition itinérante, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1981, p.67.

⁵⁴⁶ Roald Nasgaard, « Guido Molinari et "l'élément destructeur en art" » dans Sandra Grant-Marchand, Roald Nasgaard et Guido Molinari, *Guido Molinari, une rétrospective*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 19 mai au 17 septembre 1995, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal 1995, p.23.

⁵⁴⁷ Sandra Grant-Marchand, Roald Nasgaard et Guido Molinari, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴⁸ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, *op. cit.*, p. 65.

bandés, en vue d'éliminer la censure. Je voulais explorer l'inconscient, le somatique, la pulsion.⁵⁴⁹ » Tel que l'explique de Singly : « [...] au lieu de retranscrire un rêve (mais aussi un objet, une idée) les dessins de Molinari seraient une directe projection dans la pensée en train de se faire, dans sa nature de processus organique.⁵⁵⁰ »

Les préoccupations artistiques de Molinari et de Borduas se rejoignent sur un point : celui de rompre avec l'esthétique européenne. Or, elles divergent aussi sur plusieurs autres. Nous pourrions dire que pour Borduas la structure vient de l'inconscient alors que pour Molinari, elle est produite par une pulsion, un flux d'énergie. De plus, « [u]ne fois le dessin arrêté, Borduas, maintenant la dichotomie dessin/couleur chère à son éducation académique, passait à la couleur.⁵⁵¹ » Dans ses écrits, Molinari regroupe des publications parues au courant des années 1950, mais qui explicitent sa pensée. Son point de vue sur l'automatisme américain et canadien est clairement exposé dans un article de 1955⁵⁵² alors qu'il se positionne dans le débat qui opposait Fernand Leduc et Paul-Émile Borduas à propos de l'exposition *Espace 55*⁵⁵³. Molinari explique comment l'évolution de la peinture, depuis le début 20^e siècle, est liée à la manière dont les artistes représentent l'espace. Il insiste sur l'importance du travail effectué sur la structure du tableau, développée principalement dans l'œuvre de Cézanne, de Mondrian et de Pollock. Dans cet article, on retrouve ses affirmations selon lesquelles l'automatisme canadien, sous l'influence du surréalisme européen, aurait conservé un mode de représentation de l'espace qui crée un effet de perspective. Concevant « l'accident » de l'automatisme canadien comme un objet, il compare le procédé avec « la

⁵⁴⁹ Guido Molinari, « Mémoire-conscience : trace : "L'espace fictionnel essentiellement basé sur la mémoire" », *Cahiers des arts visuels au Québec*, vol. 7, n° 25, printemps 1985, p.7.

⁵⁵⁰ Camille de Singly, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁵¹ François-Marc Gagon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁵² Guido Molinari, « L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme », *L'Autorité*, 2 avril 1955, p. 3-4, dans *Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975). Textes compilés et présentés par Pierre Théberge*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 15-17.

⁵⁵³ Une exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal du 11 au 28 février 1955. Voir : Gilles Corbeil et Musée des Beaux-Arts de Montréal, *Espace 55, Exposition groupant 11 peintres de Montréal*, catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 11 au 28 février 1955, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1955, 16 p.

tache » employée par les peintres américains qui au contraire implique la disparition de l'objet. Ses propos seront repris à maintes reprises par les auteurs, pour justifier la critique de Molinari envers les Automatismes et l'origine de ses tableaux exécutés à la noirceur.

4.2.1. Les tableaux exécutés à la noirceur (1951)

Molinari use de l'écriture automatique pour faire de la poésie. Une démarche « [...] basée sur le hasard, la liberté totale en fonction de la syntaxe et des lois grammaticales, la création de toute pièce de mots pour la seule qualité de leur couleur et de leur forme [...].⁵⁵⁴ » Pour mettre en pratique ce qui découle de sa réflexion sur l'automatisme pictural, Molinari commence par se servir de « [...] la machine à laver de sa mère pour passer des planches colorées dans l'essoreuse [...]⁵⁵⁵ » qui lui sert de presse. Ces monotypes abstraits sont produits dans le but de vérifier l'« automatisme mécanique » de Breton⁵⁵⁶ ».

Il aurait également fait des expériences de peinture en se privant du sens de la vue, dans sa classe à l'École d'Art du Musée des Beaux-arts de Montréal, qu'il fréquente à partir de mai 1951. Selon ce que raconte le journaliste Robert Millet, l'expérimentation aurait eu lieu lors d'une séance de modèle nu. « Molinari se fit bander les yeux et se mit à peindre dans le noir, “version molinarienne de l'automatisme intégral tel que décrit par Breton, c'est-à-dire recherche poussée de l'inesthétisme, libération de tout préjugé plastique” [...]⁵⁵⁷ ».

⁵⁵⁴ Molinari cité dans Robert Millet, « Du molinarisme au plasticisme avec Guido Molinari », *Le Nouveau Journal*, 7 avril, 1962, dans Galerie de l'UQAM, *Guido Molinari : dossier critique de 1953 à 1969*, textes recueillis par Guido Molinari, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1991, p. 25. Millet cite également quelques vers d'un poème de Molinari intitulé *Zi o to tam* « jedju ta jus penpapo culatrilise... », *Ibid.*

⁵⁵⁵ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 5. et Camille de Singly, *op. cit.*, p. 39-40.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ Robert Millet, *op. cit.*, p. 25.

Selon Teyssède, Molinari « [...] peint de novembre 50 à février 51, une douzaine de tableaux sans les voir, “à la noirceur” : “automatisme réel” (ou “absolu”).⁵⁵⁸ ». Un processus de création qui le conduit indubitablement vers « l'émergence de l'imprévu⁵⁵⁹ ». Or, il semble que Molinari n'avait pas encore peint dans le noir en 1950. Théberge soutient que c'est en 1951 que Molinari « [...] peignait à la noirceur, dans son atelier de la rue Mentana, des tableaux comme *Émergence II*, ou d'autres les yeux bandés, à l'École d'art du Musée des beaux-arts de Montréal.⁵⁶⁰ » Singly précise qu'à l'automne 1951, lorsque Molinari abandonne les cours réguliers de la *School of art and design*, il poursuit ses travaux, seul « [...] chez sa mère rue Mentana [...] [et] il continue de peindre des tableaux à la noirceur [...]»⁵⁶¹.

Selon Benge, les expériences à la noirceur qui surviennent durant l'automne 1951 correspondent à des peintures intitulées *Émergence*⁵⁶². Tel que nous l'avons expliqué, la recension des écrits montre qu'en 2004, l'exposition *Molinari. Tourbillons abstraits*⁵⁶³, présentait les onze tableaux exécutés « les yeux bandés⁵⁶⁴ », entre 1951 et 1953. Parmi eux, un seul porte le titre d'*Émergence II*. Nonobstant l'ambiguïté portée sur les autres tableaux de la série, Benge analyse ces huiles sur masonite qu'elle regroupe sous le nom des

⁵⁵⁸ Bernard Teyssède, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶¹ Camille de Singly, *Op. Cit.*, p. 35. Il semble pourtant que Molinari n'avait pas encore peint dans le noir en 1950.

⁵⁶² Un tableau *Sans-titre et Émergence, Émergence I, Émergence II, Émergence III*. Molinari en a produit une douzaine, mais ce nombre, estimé par l'artiste, ne peut être vérifié, car plusieurs des tableaux ont été détruits. Céline Benge, *op. cit.*, f. 23-30. Il ne faut pas confondre ces tableaux avec une autre œuvre intitulée *Émergence* réalisé en 1954 et « annonçant [...] les compositions à bandes parallèles ». *Ibid.*, p. 44.

⁵⁶³ François-Marc Gagnon, Louise Déry et al., *Molinari. Tourbillons abstraits*, catalogue de l'exposition présentée du 2 au 5 décembre 2004 à la Galerie de l'UQAM, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2004, 31 p.

⁵⁶⁴ François-Marc Gagnon, « Molinari, Émergence » dans François-Marc Gagnon, Louise Déry et al., *op. cit.*, p.15.

« abstractions faites à la noirceur⁵⁶⁵ ». Il en résulte que les compositions centrées sur lesquelles repose la structure de ces œuvres indiquent une retenue du geste et une liberté mal assumée. Bengle pense même que Molinari, encore trop conscient des limites physiques de la surface, cherche à éviter la périphérie de la toile.⁵⁶⁶ Elle affirme aussi que l'utilisation des couleurs et la répartition des taches blanches laissent deviner un souci d'équilibre et d'harmonie tout en traduisant un espace ambigu. Enfin, elle en tire cette conclusion : « [l]e fait prouve en l'occurrence que même avec effort pour se détacher de toute référence au monde naturel, en se bandant les yeux, Molinari est pourtant demeuré conditionné par des forces intérieures inconscientes qui déterminaient son geste.⁵⁶⁷ » Cette explication fait référence aux théories surréalistes habituelles. D'un point de vue moins romantique, nous verrons qu'il s'agit plutôt d'un phénomène qui dépend de la relation établie entre le médium, l'EMC et le geste de l'artiste.

4.2.2. La méthode employée pour peindre dans le noir

La méthode et les conditions de création propre à la réalisation des peintures faites à la noirceur par Molinari, sont ainsi rapportées par Bernard Teyssède :

Dans le noir les tons purs, giclés du tube, sont étalés à la spatule, soit par traînées continues, soit par à-coups, en staccato (et parfois des grattages font repaître le fond), tandis que la main gauche, au contact du panneau, s'assure qu'il est uniformément couvert. Le travail, cinq à dix minutes, précédées d'une « mise en condition » qui entremêle surexcitation et fatigue, vers deux heures du matin, cesse dès que la frénésie du geste s'épuise. Alors l'artiste allume, et constate « atterré », l'émergence d'un objet inconnu, arbitraire, sans pouvoir le toucher ni le poursuivre.⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Céline Bengle, *op. cit.*, f. 26-30. Le mémoire ne contient aucune image.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁶⁸ Bernard Teyssède, *Guido Molinari, un point limite à l'abstraction chromatique*, catalogue d'exposition, Paris, Centre culturel canadien, 1974, p. 5.

Dans une entrevue parue en 1985⁵⁶⁹, Molinari explique qu'à la noirceur, il utilise ses deux mains pour investir la surface du support dans son entier. Il travaille de manière aléatoire, mais il pousse également l'expérience avec un jeu d'interruption ou de reprise du geste. Quelle que soit la manière de travailler, il aperçoit un fil conducteur dans l'aspect visuel des œuvres produites, une « continuité ». De ce fait, il a compris qu'en peignant, des gestes automatiques sont posés durant l'exécution du tableau. La main répond à un « automatisme gestuel » qui est propre à chacun. À partir de 1953, il dessine dans la suite de ce travail.⁵⁷⁰

4.3. La réception des œuvres de Molinari au milieu des années 1950

L'exposition collective *La place des artistes* tenue du 1^{er} au 31 mai 1953 dans un local situé au 82 de la rue Ste-Catherine Ouest à Montréal, est une première occasion de diffusion pour Molinari. Organisée par Marcelle Ferron et Robert Roussil avec l'aide de Jean-Jules Richard et Jean-Paul Mousseau, l'exposition est une initiative de Fernand Leduc. Elle est libre et sans jury afin de contester les processus de sélection des *Salons du printemps* tenus annuellement au Musée des beaux-arts de Montréal. Seuls les frais pour la location de cimaises sont exigés.⁵⁷¹ Rodolphe de Repentigny, alors critique d'art au journal *La Presse*, insiste sur l'importance historique de cet événement initié par des artistes, dont l'ampleur serait justement comparable à celui du *Salon du printemps*. Parmi les œuvres exposées, Repentigny remarque une tendance qui favorise la spontanéité.⁵⁷² Ses affirmations selon lesquelles l'exposition regroupe plus de 350 œuvres réalisées par quelque soixante-dix

⁵⁶⁹ Guido Molinari, « Mémoire-conscience : trace : "L'espace fictionnel essentiellement basé sur la mémoire" », *op. cit.*, p. 7.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, *op. cit.*, p. 840-843.

⁵⁷² Rodolphe de Repentigny, « La Place des artistes : exposition qui fera époque », *La Presse*, 2 mai 1953, p. 66. Article qu'il poursuit quatre jours plus tard : « À la Place des artistes : toute la peinture canadienne », *La Presse*, 6 mai 1953, p. 33.

artistes professionnels et amateurs, est reprise dans les ouvrages sur Molinari.⁵⁷³ Toutefois, en effectuant la revue des journaux de l'époque, l'historien d'art François-Marc Gagnon a relevé quatre-vingt-neuf noms d'exposants⁵⁷⁴.

Le corpus d'œuvres présentées par Molinari est qualifié d'« épopée surréaliste⁵⁷⁵ ». Il ne contient pas de dessins. Il se compose de quelques poèmes, d'une sculpture et de trois tableaux (fig. 19) qui, selon Théberge « [...] véhiculaient déjà ses convictions plastiques sur les qualités bidimensionnelles de la surface.⁵⁷⁶ » Il s'agit d'une nature morte et de deux abstractions non figuratives « [...] de facture gestuelle, mais contrôlée.⁵⁷⁷ »

L'année suivante, Molinari qui « [...] dessine de façon intensive depuis 1953 [...]»⁵⁷⁸ est aussi responsable de la programmation à l'Échouerie⁵⁷⁹. Il organise du 2 au 23 décembre 1954, sa première exposition individuelle. Intitulée : *Molinari Dessins*, elle montre plus d'une vingtaine d'œuvres à l'encre sur papier. À l'époque, la réception de ces dessins est favorable du côté des intellectuels. La similitude de l'aspect formel des œuvres avec le *doodle* est remarquée par le critique Paul Gladu, satisfait par le non-conformisme de l'artiste. Les métaphores et les références à la nature abondent pour qualifier l'aspect organique des figures dessinées. Le journaliste compare même les « inventions » de Molinari à l'esthétique

⁵⁷³ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 6. Singly, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁷⁴ François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, *op. cit.*, p. 842. On retrouve, entre-autres, les noms de Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Albert Dumouchel, Paterson Ewen, Marcelle Ferron-Hamelin, Claude et Pierre Gauvreau, Marcel Harvey, Fernand Leduc, Guido Molinari, Jean-Paul Mousseau, Robert Roussil, Marian Scott, et Gordon Weber.

⁵⁷⁵ Rodolphe de Repentigny, « La Place des artistes : exposition qui fera époque », *op. cit.*, p. 66.

⁵⁷⁶ Pierre Théberge, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷⁷ Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷⁸ Camille de Syngly, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁷⁹ Voir le chapitre 3.

de l'art du Moyen-Orient.⁵⁸⁰ Rodolphe de Repentigny pour sa part, note un style se déployant « [...] du fantastique à l'abstrait [...] »⁵⁸¹. Reconnaisant la qualité de la démarche de l'artiste, il affirme que les réseaux de lignes tracées représentent « [...] les prolongements des excitations nerveuses captées dans leur caractère immédiat.⁵⁸² »

Lors de l'exposition collective *Espace 55*,⁵⁸³ Molinari présente de nouveau une série de dessins. Aucune source n'indique si les dessins exécutés les yeux fermés sont exposés à l'époque de leur création alors qu'un tableau exécuté selon le même procédé, *Émergence II*, peint en 1951 (fig. 3) est reconnu dès la fin des années 1960. Il est exposé au Musée d'art contemporain de Montréal en 1967⁵⁸⁴. Il fait ensuite partie de la grande rétrospective des œuvres de Molinari à Ottawa, en 1976⁵⁸⁵, une exposition qui comprend également vingt dessins réalisés entre 1953 et 1954. Les deux dessins de notre corpus d'analyse (fig. 1 et 2) n'en font pas partie. Ils seront mis en valeur pour la première fois, dans le projet orchestré par David Burnett au tournant des années 1980⁵⁸⁶.

4.4. Une pratique du dessin

Au cours de la décennie 1950, l'activité en dessin de Molinari est à son maximum. Il réalise la majorité de ses œuvres sur papier entre 1953 et 1959. Se référant au catalogue raisonné établi par Schiff, Burnett dénombre les entrées par années : Molinari a produit mille

⁵⁸⁰ Paul Gladu, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁸¹ Rodolphe de Repentigny, « Figures, formes et graphismes », *La Presse*, 11 décembre 1954, p. 76.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ L'exposition se tient du 11 au 28 février 1955. Les dessins de Molinari sont reconnus pour leurs « attaches surréalistes ». Voir : Gilles Corbeil et Musée des Beaux-Arts de Montréal, *op. cit.*, 16 p.

⁵⁸⁴ Musée d'art contemporain de Montréal, *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966*, catalogue de l'exposition présentée du 26 mai au 20 août à Montréal, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1967, 120 p.

⁵⁸⁵ Pierre Théberge, *op. cit.*

⁵⁸⁶ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, *op. cit.*, 80 p.

huit œuvres sur papier durant cette période. Ensuite, il en aurait fait soixante-dix-neuf entre 1966 et 1973. En ajoutant les dix cahiers à croquis (comptant pour une entrée chacun), cela fait un total de mille quatre-vingt-dix-sept (1097).⁵⁸⁷

Il est impossible de savoir combien de dessins Molinari a exécutés les yeux fermés. Aucune information n'est fournie à cet effet dans le répertoire du catalogue raisonné constitué par Schiff et Molinari. Toutefois, le texte de Schiff laisse croire qu'il en aurait fait plusieurs au cours de l'année 1954. Elle compare des dessins présumés « *eyes closed* » avec d'autres dessins faits les yeux ouverts pour dire qu'il n'y a pas vraiment de différence entre leurs compositions respectives⁵⁸⁸. Les œuvres sont regroupées ensemble à cause de l'organisation spatiale qui est la même, mais l'identification des procédés artistiques est quelque peu aléatoire. Par exemple, elle écrit : « *Even a drawing such as 54/133 [...] which is probably an "eyes-closed" work, has the same spatial organisation.*⁵⁸⁹ » Néanmoins, en s'appuyant sur une conversation entretenue avec l'artiste, Schiff affirme à propos du dessin n° 53/26 (fig. 1) qu'il s'agit bien d'un travail « [...] *made at this time as "pure automatism" since he made them with his eyes closed.*⁵⁹⁰ »

Outre ce commentaire, certaines informations nous permettent d'affirmer que les œuvres de notre corpus d'analyse, les dessins n° 53/26 (fig. 1) et n° 54/178 (fig. 2) ont bel et bien été exécutés les yeux fermés. D'abord, l'original du deuxième dessin (fig. 2), conservé à la Fondation Guido Molinari, porte une inscription au verso de son encadrement qui indique : « *eyes closed 54/178* » Ensuite, parmi les reproductions de dessin conservées à la Médiathèque de la Bibliothèque du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa⁵⁹¹, ces deux

⁵⁸⁷ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier, op. cit.*, p. 64.

⁵⁸⁸ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 28-34.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, f. 34.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, f. 28.

⁵⁹¹ Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et médiathèque, Dossier Molinari, diapositives n°s 023451 (fig. 1) et 0323456 (fig. 2).

dessins (fig. 1 et 2) sont les seuls à comporter une inscription au feutre sur leurs cadres-diapositive qui mentionne : « *eyes closed* ».

À la fin des années 1970, Le projet de Burnett aboutit avec l'organisation de l'exposition *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Oeuvres sur papier*⁵⁹², qui circule dans différentes villes canadiennes⁵⁹³. L'exposition avait même été proposée par Pierre Théberge au Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou à Paris. En 1979, il avait écrit à Germain Viatte, conservateur du Musée national d'art moderne⁵⁹⁴. La correspondance indique toutefois le refus du directeur Pontus Hulten qui favorisait des expositions de dessins qui mettent l'accent « [...] sur les propres collections du Musée [...] »⁵⁹⁵.

Le dessin exécuté les yeux fermés n° 53/26 (fig.1), et une majorité des œuvres sur papiers rassemblées à Kingston, proviennent de la collection de l'artiste⁵⁹⁶. Deux œuvres sont aussi prêtées par le critique et collectionneur Robert Millet⁵⁹⁷ et une autre par l'*Art Gallery of Ontario*⁵⁹⁸. Une aquarelle est également empruntée dans la collection de la *Yajima Gallery*⁵⁹⁹.

⁵⁹² David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, op. cit., 80 p.

⁵⁹³ L'exposition est présentée au *Agnes Etherington Art Centre* à Kingston en Ontario, du 11 janvier au 15 février 1981, puis, du 2 avril au 17 mai à la *Art Gallery of Hamilton*, du 14 juin au 26 juillet à la *Art Gallery of Windsor*, du 1^{er} septembre au 15 octobre à la *London Régional Art Gallery* et finalement du 26 novembre 1981 au 10 janvier 1982 au Musée des beaux-arts de Montréal. *Ibid.* p.61.

⁵⁹⁴ Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, A209 – dossier 108. Lettre de Germain Viatte à Pierre Théberge, 3 août 1979.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, Lettre de Pontus Hulten à Pierre Théberge, 24 septembre 1979.

⁵⁹⁶ *Queen's University Archives, Fonds Agnes Etherington Art Centre, Exhibition Files. Box 3, Files 30, Molinari. "THE AGNES ETHERINGTON ART CENTRE, LOAN AGREEMENT FORM (incoming)"*, 21 juillet 1980. Liste des 77 œuvres prêtées par l'artiste, "GUIDO MOLINARI WORKS ON PAPER : LIST OF WORKS", 6 p.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, "THE AGNES ETHERINGTON ART CENTRE, LOAN AGREEMENT FORM (incoming)". 7 août 1980.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, "ART GALLERY OF ONTARIO, AGREEMENT FOR OUTGOING LOANS", 19 septembre 1980.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, "ART GALLERY OF ONTARIO, AGREEMENT FOR OUTGOING LOANS", 21 juillet 1980.

Plusieurs des quatre-vingt-sept œuvres mentionnées dans le catalogue, ne figurent pas sur les documents conservés dans les archives relativement aux prêts des œuvres de l'exposition. Le dessin n° 54/178 (fig. 2) apparaît tout de même sur la liste des œuvres à encadrer⁶⁰⁰.

4.4.1. Les dessins des années 1953 et 1954

Dans un article paru en 1985, Molinari raconte que c'est à partir de 1953 qu'il se tourne vers le dessin pour poursuivre son travail commencé avec l'écriture automatique et la peinture expérimentale effectuée à la noirceur⁶⁰¹. Le dessin permet un travail gestuel plus spontané et permet une expression plus intime. Il choisit le travail sériel pour explorer l'élan de sa créativité intuitive.⁶⁰² Même avec peu de matériaux, le médium permet de travailler rapidement et de multiplier les essais, à peu de frais. Curieux, Molinari essaye le dessin automatique les yeux fermés pour savoir quel type d'organisation spatiale peut en émerger.⁶⁰³

Le groupe de dessins de 1953-54 rassemble plus de quatre cent œuvres, témoignant des orientations empruntées durant ces deux années. Molinari fait d'abord des dessins expressifs dans lesquels il travaille une gestuelle personnelle. Ensuite, petit à petit, les compositions serviront à exploiter la relation entre les moyens plastiques plutôt que l'expression de son esprit conscient ou subconscient.⁶⁰⁴

Burnett et Schiff identifient deux facteurs communs à cet ensemble d'œuvres. Selon eux, premièrement, les dessins abstraits, surtout ceux de 1953, sont des œuvres à caractère

⁶⁰⁰ *Ibid.*, GUIDO MOLINARI WORK ON PAPER : LIST OF WORKS AEAC 1981, FOR FRAMING, p. 1-2.

⁶⁰¹ Guido Molinari, « Mémoire-conscience : trace : "L'espace fictionnel essentiellement basé sur la mémoire" », *op. cit.*, 1985, p. 7.

⁶⁰² Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 12.

⁶⁰³ *Ibid.*, f.14.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, f. 17.

surréaliste. Une qualité que Burnett justifie par l'émergence des formes produites par les lignes; les dessins comportent des éléments qui « rappellent vaguement des plantes ou des oiseaux⁶⁰⁵ ». Il semble que l'historien d'art demeure dans une interprétation qui mime l'idée que la critique québécoise avait du surréalisme dans les années 1950. Selon nous, cet aspect « surréaliste » repose davantage sur la technique employée : le dessin automatique.

Deuxièmement, d'un dessin à l'autre, les auteurs reconnaissent « un flux dynamique caractéristique⁶⁰⁶ » dans le mouvement diagonal répétitif qui part du coin inférieur gauche et qui va jusqu'au coin supérieur droit. Un flux qui demeure constant au cours des deux années. Burnett affirme que « [...] la présence de ce flux est une empreinte naturelle, personnelle, aussi caractéristique de l'individu que peut l'être son écriture.⁶⁰⁷ » Ce facteur nous apparaît moins distinct que subordonné au premier, puisque ce phénomène plastique découle directement de la technique du dessin automatique.

4.4.2. Analyse formelle des dessins n° 53/26 et n° 54/178

L'analyse de Schiff, reprise par Burnett, veut montrer que la composition du dessin exécuté les yeux fermés n° 53/26 (fig. 1) est formée de trois zones verticales qui se démarquent l'une de l'autre par les différents contrastes produits par les groupes de lignes noires⁶⁰⁸. « L'énergie » du dessin serait concentrée vers le centre⁶⁰⁹ plus foncé et attirerait le regard. En partant du centre, le parcours visuel bifurque vers la droite pour ensuite rebondir à gauche. Cette dynamique visuelle serait produite par l'effet de contraste qui inciterait une lecture différente du sens de lecture occidental habituel. Comme le fait remarquer Schiff,

⁶⁰⁵ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, op. cit., p. 65.

⁶⁰⁶ « *an automatic, intuitive diagonal flow* » Marilyn Schiff, op. cit., f. 36.

⁶⁰⁷ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, op. cit., p. 65.

⁶⁰⁸ Marilyn Schiff, op. cit., f. 30.

⁶⁰⁹ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, op. cit., p. 65.

l'organisation des lignes sur le papier réfère directement aux peintures dans le noir et même à certains dessins automatiques faits les yeux ouverts. Les lignes du dessin n° 53/26 (fig. 1) sont plus nerveuses, serrées et regroupées entre elles, dans certaines zones. Cependant, comme dans plusieurs dessins faits les yeux ouverts en 1953, la composition s'étale sur l'ensemble de la surface, se délimitant avec attention aux quatre bords de la feuille.⁶¹⁰ Les structures de tous ces dessins sont effectivement apparentées. En fait, nous constatons que dans le dessin de 1953 (fig. 1), au niveau formel, la privation sensorielle n'affecte que la facture de la ligne.

Selon Burnett et Schiff, les compositions que Molinari développe dans les dessins automatiques faits les yeux fermés en 1954 sont semblables à celles de 1953, mais somme toute plus poussées. Dans l'ensemble, le travail montre un meilleur sens du contrôle, une organisation solide et plus de contraste entre le noir et le blanc.⁶¹¹ Les auteurs soulignent que deux changements surviennent au cours de cette année : la tendance à la figuration diminue et la concentration vers le centre est moins évidente. Le flux diagonal est toujours là, mais l'appropriation de la surface passe par la recherche d'un équilibre entre l'axe vertical et horizontal.⁶¹² D'un dessin à l'autre, il y a bien une continuité dans l'organisation spatiale. De plus, le tracé demeure guidé par les limites de la surface du papier; aucune ligne ne touche les bords de la page.

Aucun des auteurs ne fait mention du dessin n° 54/178 (fig. 2). Il faut souligner que celui-ci se distingue nettement des autres dessins de Molinari car la masse principale de la composition ne s'étale pas sur l'ensemble de la surface. Or, la figure linéaire du n° 54/178 est aussi bien contenue dans le cadre du support. Elle occupe la partie inférieure droite de la feuille. Reclus dans un coin, son déploiement semble arrêté par les limites du papier. Les lignes de la composition outrepassent la marge inférieure et celle du côté droit pour atteindre les bords, sans les toucher.

⁶¹⁰ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 30.

⁶¹¹ *Ibid.*, f. 32.

⁶¹² David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier, op. cit.*, p. 67.

Les compositions automatiques de Molinari sont caractérisées par un flux dynamique décrit par Burnett et Schiff; un mouvement diagonal latéral qui va du coin bas à gauche vers le coin haut à droite.⁶¹³ Dans le dessin n° 54/178 (fig. 2), nous repérons ce flux dynamique dans les trois lignes diagonales qui ressortent de l'ensemble des petits traits juxtaposés l'un à l'autre (fig. 20.2). Selon Schiff, le sens de l'organisation développé dans les dessins de 1954 combine à ce flux diagonal intuitif et automatique, un fort sens de la structure horizontale et verticale⁶¹⁴. L'équilibre de la figure du dessin 54/178 (fig. 20.1) est en effet maintenu par un amalgame de traits plus foncés dont la juxtaposition fait apparaître deux vecteurs perpendiculaires aux quatre précédents (fig. 20.3).

Selon l'avis de Schiff sur l'emploi des méthodes surréalistes par Molinari; en 1953 et 1954, la pratique et la répétition des expériences lui ont permis de découvrir, d'une manière intuitive, un autre type d'espace.⁶¹⁵ Dans le cas des dessins de Molinari (fig. 1 et 2), nous pouvons difficilement envisager que l'activité du dessin avec induction d'EMC lui aurait permis de découvrir des schèmes intuitifs à partir desquels créer des relations dynamiques établissant leurs propres structures, puisqu'il n'y a pas de différence marquante entre les dessins faits les yeux fermés et ouverts. Molinari est-il nécessairement libérée de tout préjuger plastique parce qu'il a les yeux fermés?

Si Molinari est privé de la capacité de voir ce qu'il trace sur le papier, il conserve néanmoins, le souvenir de la pratique manuelle et tactile du dessin, de l'orientation et du calibrage (fort ou ténu) qu'il donne au trait sur le papier. Soulignons que Molinari n'est pas un aveugle né. Il n'est que temporairement privé de la vue et donc d'un certain contrôle – non de la totalité – sur ce qu'il dessine. Les schèmes de dessin, de mouvement, de traits et d'agencements des éléments entre eux ne sont-ils pas imprégnés dans sa mémoire? Nous pensons que ceux-ci guident sa main et son bras même en ayant les yeux fermés puisqu'il ne peut pas évacuer l'expérience acquise antérieurement dans sa pratique les yeux ouverts.

⁶¹³ *Ibid.* p. 65. Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 34.

⁶¹⁴ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 36.

⁶¹⁵ *Ibid.* f. 32.

Finalement, Molinari abandonnera les techniques surréalistes pour se tourner vers la peinture et faire des œuvres perceptibles selon ces relations dynamiques et leur manière d'arriver à produire une unité dans la peinture⁶¹⁶. Durant la deuxième moitié des années 1950, le dessin est toujours au centre de sa démarche artistique mais pour explorer la relation entre les éléments et les concepts plastiques⁶¹⁷. En 1955, il se concentre davantage sur la masse et la couleur, même si en 1957, certains dessins linéaires explorent encore l'automatisme gestuel exécuté les yeux fermés⁶¹⁸. À partir de 1959, Molinari se consacre à la peinture durant six ans. Il ne ressent plus cette urgence de dessiner, mais le besoin resurgit à quelques reprises dans les décennies suivantes. Il reprend le dessin en 1966, puis au début des années 1970, ce qui incite Burnett à associer ces retours à des périodes lors desquelles la peinture de Molinari prend un tournant majeur, soit en 1956 et 1969-70⁶¹⁹.

⁶¹⁶ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 15.

⁶¹⁷ *Ibid.*, f. 36.

⁶¹⁸ Les dessins 57/1 et 57/3. *Ibid.* f. 73. Il fera également une série de dessins automatiques, en 1966. David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier, op. cit.*, p. 75.

⁶¹⁹ *Ibid.*

CHAPITRE V

UNE PRATIQUE DU DESSIN AVEC INDUCTION D'ÉTATS MODIFIÉS DE CONSCIENCE

5.1 Molinari, le dessin et les états modifiés de conscience

En 1953, Molinari fait cent cinquante dessins puis, deux cent quarante-six l'année suivante. Cet ensemble représente le quart de sa production graphique réalisée dans les années 1950.⁶²⁰ Au début, il fait des dessins figuratifs, dont plusieurs portraits et autoportraits. Il refait souvent ce type de dessin par la suite.⁶²¹ Si le dessin constitue un terrain de recherches pour Molinari, il répond aussi à son besoin d'expression personnel. Les autoportraits, particulièrement ceux de 1953 et 1954, ont un caractère introspectif d'aspect satirique et caricatural⁶²² qui pourrait certainement faire l'objet d'une étude entière. En effet, selon David Burnett, le médium « [...] sert de véhicule au conflit intérieur par la distorsion extérieure.⁶²³ » Il affirme également que certains dessins datés de 1966 se sont manifestés « à titre cathartique⁶²⁴ ». Nous avons vu au deuxième chapitre combien, le dessin est un outil thérapeutique prisé dans le domaine des sciences de l'esprit à partir du 19^e siècle. Si les œuvres sur papier que Molinari expose en 1954 sont qualifiées de *doodle* par la critique⁶²⁵,

⁶²⁰ Il fait trois-cent-quatre-vingts dessins au total, durant ces deux années. David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, catalogue de l'exposition itinérante, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1981, p. 64.

⁶²¹ Marilyn Schiff, *Guido Molinari, Works on paper, Part I the Text. Part II Catalogue raisonné*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Carlton University, 1980, f. 17-27. Chaque année où il dessine, Molinari fait beaucoup d'autoportraits, sauf en 1957 et 1958; il n'en fait que cinq au total. David Burnett, *op. cit.*, p. 72.

⁶²² David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier, op. cit.*, p. 66.

⁶²³ *Ibid.*, p. 67.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁶²⁵ Paul Gladu, « Quelques dessins en forme de "doodle" : Molinari le bohème », *Le Petit Journal*, 12 décembre 1954, p. 61.

c'est que l'esthétique de ces premiers dessins se compare aux griffonnages automatiques étudiés par le Docteur Jean Vinchon au milieu du 20^e siècle⁶²⁶.

Certes, l'exercice du dessin en tant que tel est un dispositif qui induit naturellement une modification de la conscience ordinaire. Cette intensification de la vigilance et de l'implication mentale dans l'exécution d'un dessin produisent naturellement un EMC. Cet état de concentration intense qui advient dans l'exécution d'une tâche telle qu'écrire ou dessiner correspond au groupe C de la liste des dispositifs inducteurs identifiés par Arnold Ludwig (fig. 5). Par ailleurs, nous avons vu au premier chapitre que des vertus thérapeutiques sont attribuées aux EMC pour leurs fonctions « adaptatives » et « désadaptatives » dans les conflits émotionnels intérieurs⁶²⁷. Le cas de Molinari montre effectivement que l'induction d'EMC autorise l'abandon des inhibitions.

Nous savons qu'au début des années 1950, Molinari fréquentait les bars et les cafés du centre-ville de Montréal⁶²⁸. Suite aux rencontres survenues à La Hutte, puis à La Petite Europe, Molinari affirme qu'au temps de L'Échouerie (1953-54) : « [...] on avait passé un peu de la bière à l'espresso, alors on était disons encore plus stimulés.⁶²⁹ » Lorsqu'il rentrait chez lui le soir, « *high on coffee*⁶³⁰ », dans l'urgence de créer, il pouvait noircir des pages et des pages de papier avec des poèmes et des dessins à l'encre, jusqu'à très tard dans la nuit.⁶³¹

⁶²⁶ Jean Vinchon, *La magie du dessin, Du griffonnage au dessin thérapeutique*, Paris, Desclée de Brouwer, Coll. « Bibliothèque neuropsychiatrique de langue française », 1959, 182 p. Voir le chapitre 2 du présent mémoire.

⁶²⁷ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Psychiatrie ouverte », série « Nodule », 1987, p.80.

⁶²⁸ Voir : Chapitre 4.

⁶²⁹ « Mémoires, Guido Molinari » dans *Ils ont dit... Moments choisis des archives de Radio-Canada*, Interview de Claudette Lambert, émission diffusé le 10 novembre 1988, Montréal, CBC, Radio-Canada, extrait sonore, 26 min. 4 sec. [en ligne], http://services.banq.qc.ca/sdx/ilsondit/accueil.xsp?db=archiveRadio&domaine=*&mode=photo&audio=0003762809. Consulté le 27 juin 2014, voir : 1 min. 44 sec.

⁶³⁰ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 14.

⁶³¹ *Ibid.*

Molinari a fait ses premiers dessins « [...] aux petites heures du matin après une veillée de discussions et d'argumentation avec ses amis où on ingurgitait d'innombrables tasses de café.⁶³² » Ce rituel social qui consiste à « prendre un café » est une pratique régulière dans l'entourage de Molinari. Le contexte culturel auquel il appartient est sans aucun doute « [...] un élément fondamental du dispositif dans la production des états de trances.⁶³³ » Rappelons que la transe comprend deux dimensions : l'une psychologique et l'autre sociale. Il s'agit d'une modification de l'état de conscience soumise au sens, de même qu'aux statuts, qui lui sont attribués dans un contexte social et culturel donné.⁶³⁴

Ainsi, nous pourrions supposer que Molinari ressentait l'effet d'une surdose de caféine. La caféine est un alcaloïde qui agit comme stimulant psychotrope sur le système nerveux central. En augmentant le niveau d'attention, cette substance modifie la tension de la conscience, de sorte que son absorption par l'organisme correspond à cette « expérience-choc⁶³⁵ » qui conduit Molinari vers un EMC. L'état induit résulte d'une altération chimique et lorsqu'elle est consommée en trop grande quantité, la caféine devient un agent toxique; elle appartient aux inducteurs du groupe E (fig. 6).

Lors de ces mêmes séances nocturnes, Molinari pouvait faire sept ou huit dessins automatiques. Il travaillait rapidement et sans aucune image préconçue. Dès qu'un dessin était terminé, la feuille était mise de côté et il enchaînait, de suite, avec un nouveau dessin « [...] *to continue the sense of creative flow*.⁶³⁶ » Cette rapidité d'exécution et les stratégies qu'il emploie rejoignent la méthode utilisée par André Masson dont la condition psychique

⁶³² David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, op. cit., p. 65.

⁶³³ Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, op. cit., p. 41.

⁶³⁴ Georges Lapassade, *La transe*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je », 1990, p. 3-9.

⁶³⁵ Alfred Schutz, *Le chercheur et le quotidien, Phénoménologie des sciences sociales*, traduit par Anne Noschis-Gilliéron, postface et choix de textes par Kaj Noschis et Denys de Caprona, préface de Michel Maffesoli, Paris, Klincksieck, 2008 [1971], p. 130.

⁶³⁶ Marilyn Schiff, op. cit., f. 14-15.

première consiste à « faire le vide en soi⁶³⁷ » pour entrer dans un état de transe créatrice. En effet, pour prévenir l'apparition de figures reconnaissables dans ses dessins, probablement une fois l'effet de la caféine dissipé, Molinari aurait lutté pour garder l'esprit clair et libre de toutes pensées. Selon Schiff, « *As in meditation*⁶³⁸ », il s'efforce de ne penser à rien. Pour commencer, il dessine de courtes lignes circulaires d'épaisseur et de densité variées, puis une confusion de lignes qui ne peuvent être lues comme un objet dans l'espace; seulement comme des lignes sur du papier⁶³⁹. D'une manière comparable à celle de Masson, la technique méditative est adaptée au dessin pour en faire une pratique automatique. Cet état de relaxation des facultés intellectuelles est associé à l'extase mystique, aux expériences esthétiques intenses de même qu'aux transes créatrices classées par Ludwig dans le groupe D (fig. 6).

Les dessins se veulent non figuratifs, en ce sens qu'ils ne transcrivent pas l'image d'un objet du monde visible. Aucune forme ne doit être identifiable, sinon un objet pourrait être évoqué. Molinari cherche, en plus, à dessiner des éléments non figuratifs qui construisent eux-mêmes leur espace, sans aucune référence à l'espace du monde réel.⁶⁴⁰ Selon cette démarche, il va pousser ses recherches en dessin automatique au-delà de l'induction méditative, pour faire des essais en se fermant les yeux, comme les œuvres numéros 53/26 (fig. 1) et 54/178 (fig. 2), par exemple. Selon Burnett, cette action supprime « [...] un niveau de conscience susceptible de s'interposer entre l'œil et la main.⁶⁴¹ » En effet, les dessins réalisés les yeux fermés auraient permis à Molinari de construire un espace automatique personnel dans une pleine liberté et sans jugement.⁶⁴² Nous pensons, plus exactement, que

⁶³⁷ André, Masson, *Le rebelle du surréalisme, Écrits*, Paris, Herman, 1976, p. 37. Voir : chapitre 2.

⁶³⁸ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 15.

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.* Bernard Teyssèdre, *Guido Molinari, un point limite à l'abstraction chromatique*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre culturel canadien, 1974, p. 5.

⁶⁴¹ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier, op. cit.*, p. 65.

⁶⁴² Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 30. Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 5.

cette action de clore les paupières réduit les stimulations externes et agit comme dispositif inducteur en modifiant la tension de la conscience. En se fermant les yeux, l'EMC est produit de manière expérimentale par privation sensorielle, tel que montré dans le groupe A (fig. 6). Or, en 1953 et 1954, Molinari avait déjà expérimenté l'abstraction en peinture, il faut admettre que l'aspect non figuratif des dessins n'est pas une innovation dans son travail.

5.1.1 Les caractéristiques psychologiques et phénoménologiques du dessin avec induction d'EMC

L'induction d'EMC comme stratégie de création en dessin, telle qu'employée par Molinari pour réaliser les dessins numéro 53/26 et 54/178, mène vers certaines dispositions psychologiques favorisant sa créativité. Nous pouvons dire que la pratique du dessin automatique les yeux fermés implique un changement de l'état de veille normal au niveau de la concentration, de l'attention et de la perception sensorielle, doublé d'un singulier rapport au temps et à l'espace. Le contrôle de soi est relâché et l'attention de Molinari est dirigée vers un monde intérieur.⁶⁴³ Par son caractère achronique, le dessin automatique situe Molinari dans l'instant présent. Une dimension temporelle de la pratique, qualifiée en termes de : « Non-lieu. Hors temps. Durée pure. ⁶⁴⁴ » Ce niveau de conscience⁶⁴⁵ lui permettant de dessiner sans inhibitions comporte probablement des traits phénoménologiques pouvant être associés à l'analyse de Charles Tart⁶⁴⁶. Par contre, le manque d'information sur les conditions réellement vécues – en détail – par Molinari, nous force à restreindre l'analyse. Par exemple, il ne nous est pas possible de nous avancer sur l'hypersensorialité, la motricité, la tension musculaire, l'hyperémotivité, ou la température de son corps. De plus, si le cerveau favorise certainement un mode de pensée holistique alors que les processus cognitifs suivent une

⁶⁴³ Georges Lapassade, *op. cit.*, p. 77-79.

⁶⁴⁴ Florence de Mèredieu, *André Masson, les dessins automatiques*, Paris, Blusson, 1988, p. 9.

⁶⁴⁵ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁴⁶ Charles T. Tart, *Altered States of Consciousness*, New York, J. Willey, 1969, p. 13-18.

« logique de transe », nous ne pouvons dire si la modification dans la perception du temps et du rapport à l'espace lui faisait bien ressentir une sensation de l'instant.⁶⁴⁷

5.1.2 Le style cognitif de Molinari

La manière de faire de Molinari nous incite à effectuer une comparaison avec le style cognitif de la « transe poétique⁶⁴⁸ » chez Lapassade et celui du « monde la contemplation scientifique⁶⁴⁹ » chez Schutz, tel que nous les avons expliqués au premier chapitre. La méthode de Molinari comprend bien une phase préparatoire lors de laquelle la transe s'installe; Schiff nous dit qu'il est dans un état méditatif⁶⁵⁰. Ajoutons que lorsqu'il ferme les yeux, il se coupe du monde extérieur. Selon Schutz, le déroulement de la séance doit prendre fin avec une nouvelle « expérience-choc⁶⁵¹ ». Dans ce cas-ci, le changement d'état de conscience survient au moment où Molinari ouvre les yeux pour regarder le résultat final. Peut-être n'est-il pas exagéré de dire que tel qu'il en est pour le chercheur, l'adoption d'un système de pertinence par l'artiste se fait selon le sujet de recherche. Seulement, la pratique du dessin automatique les yeux fermés semble différente sur un point important. Puisque Molinari dessine automatiquement, nous pensons qu'il ne s'agit pas d'une pratique réflexive comme c'est le cas pour la transe poétique ou pour l'attitude scientifique du chercheur⁶⁵². La pensée de Molinari n'effectuerait pas de retour sur elle-même. Au contraire, ici, l'artiste s'efforce de ne penser à rien pour atteindre le but de l'exercice : libérer et traduire graphiquement les automatismes psychiques. L'exercice de Molinari relève de l'instant alors

⁶⁴⁷ *Ibid.* Voir : Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁴⁸ Georges Lapassade, *La transe*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je », 1990, p. 16.

⁶⁴⁹ Alfred Schutz, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁵⁰ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 15.

⁶⁵¹ Alfred Schutz, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 120. Georges Lapassade, *La transe*, p. 17.

que l'expérience du chercheur, selon Schutz concerne la durée⁶⁵³. Lorsque la transe advient, le dessin prendrait forme au gré des gestes automatiques de la main. Ainsi, le niveau de conscience n'étant pas celui du raisonnement par introspection, il correspondrait davantage à celui de la conscience passive.

5.2 La matérialité du dessin sous EMC

Les deux dessins du corpus d'analyse (fig. 1 et 2) sont réalisés à l'encre noire avec une plume à pointe fine sur du carton mince. Ce choix de matériaux demeure conservateur; la plume végétale ou animale est un instrument traditionnel d'écriture et de dessin. La pointe métallique, fabriquée industriellement à partir du 19^e siècle, est devenue l'instrument habituel des dessinateurs.⁶⁵⁴ Reconnue pour son trait nerveux « [...] plus matériel que celui des instruments de tracé "à sec" comme les crayons⁶⁵⁵ », la trace laissée par le médium liquide est permanente. Elle pénètre le support sans pouvoir être effacée⁶⁵⁶. Évidemment, l'encre peut être grattée, mais les dessins de Molinari ne montrent aucune marque pouvant laisser croire à ce type d'intervention. Ensuite, chacun mesurant une trentaine de centimètres carrés, soit 29.9 par 34.7 centimètres pour le dessin 53/26 (fig. 1) et 29.4 par 33.4 centimètres pour le dessin 54/178 (fig. 2), on peut dire qu'ils sont de petite dimension. Les formats étaient semble-t-il toujours sélectionnés aléatoirement⁶⁵⁷. Or, le catalogue raisonné des œuvres sur papier de Molinari⁶⁵⁸ montre que ce format, à quelques centimètres près, est généralement privilégié par l'artiste.

⁶⁵³ Alfred Schutz, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁵⁴ Jean Leymarie, Geneviève Monnier et Bernice Rose, *Histoire d'un art, Le dessin*, Genève, Skira, 1979, p. 43.

⁶⁵⁵ André Béguin, *Dictionnaire technique et critique du dessin*, Bruxelles, Oyez, 1978, p. 459.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier, op. cit.*, p. 65.

⁶⁵⁸ Marilyn Schiff, *op. cit.*, p. 157 à 185.

Cette économie de moyens est aussi comparable aux conditions matérielles de Masson⁶⁵⁹. Pour Molinari, le dessin à l'encre sur papier permet un travail différent de celui de la peinture; le problème de l'objet dans l'espace peut-être évité grâce aux jeux de contraste entre le tracé noir sur un fond blanc qui devient lui-même un espace. D'un point de vue technique, Molinari divise la surface avec des lignes qui forment elles-mêmes un espace, et ce, tout en considérant l'espace délimité par le papier lui-même.⁶⁶⁰ Ainsi, pour Molinari, le dessin automatique se présente comme un moyen de traduire « l'expressivité individuelle » sous une forme plastique qui respecte la matérialité et l'activité même du dessin.⁶⁶¹ Les dessins témoignent effectivement du processus créateur au « [...] moment exact où l'expression du geste s'est fixée.⁶⁶² » Ils montrent tout l'exercice gestuel et temporel de la main, « [un] geste immédiat et limité dans le temps [...] »⁶⁶³, posé sur le plan de la feuille en deux dimensions, gage d'un espace arbitraire et délimité.

5.3 La dialectique graphique et le cogito de transe

Burnett soutient que le processus de création de Molinari fonctionne comme une « dialectique graphique⁶⁶⁴ ». Un phénomène qui relève de la manière de répartir les lignes sur la surface et de traiter avec les limites physiques du support produisant un fond blanc neutre ou participatif de même qu'un schème perceptif d'ensemble. Il prend le dessin 54/176 en exemple (fig. 22); quand les lignes touchent le bord de la feuille, le fond du papier apparaît comme un ensemble de formes dont les contours sont tracés par les réseaux de lignes. Le

⁶⁵⁹ « [...] un peu de papier, un peu d'encre. » André, Masson, *Le rebelle du surréalisme, Écrits*, Paris, Herman, 1976, p. 37.

⁶⁶⁰ Marilyn Schiff, *op. cit.*, f. 28. David Burnett, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁶¹ David Burnett, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁶² David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier, op. cit.* p. 75.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

dialogue qui s'installe entre le fond blanc uni et les lignes qui y sont dessinées produit une image ambiguë.⁶⁶⁵ Autrement dit, cette image relèverait de la « dialectique du matériau⁶⁶⁶ » telle qu'expliquée par Florence de Mèredieu; la ligne utilisée comme matériau suit sa « logique interne⁶⁶⁷ » en permettant l'émergence d'une forme qu'elle conditionne.⁶⁶⁸ Cette façon de procéder rend manifeste « l'énergie » du geste qui exécute les lignes, tout en formant une structure plastique d'ensemble qui apparaît principalement grâce aux espaces blancs. Pour Burnett, cette ambiguïté de l'image est symptomatique de la dialectique graphique qui marque la limite entre les aspects subjectifs et objectifs de la création, c'est-à-dire entre ce qui provient du geste personnel de l'artiste et ce qui résulte des éléments plastiques.⁶⁶⁹

En effet, Molinari, faisant du dessin linéaire automatique, produit une image non figurative qui, par les qualités spécifiques propres au médium, lui apprend quelque chose sur l'organisation de l'espace. Il pourrait donc être juste de parler d'un processus de négociation formelle entre le style cognitif de l'artiste et la logique « interne du matériau ». On retrouverait ici, une dimension « passive » dans laquelle l'artiste reçoit la logique interne du matériau et une dimension « active » où il observe avec une certaine lucidité et pose le geste créateur⁶⁷⁰. Vue sous cet angle, nous pensons que la dialectique graphique peut être mise en parallèle avec la notion de « cogito de transe »; cette part de « « lucidité » vécue dans l'état de transe⁶⁷¹, indiquant « [...] une tension entre deux dimensions fondamentales de la conscience « modifiée »⁶⁷².

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse/Sejer, 2004, p. 47.

⁶⁶⁷ *Ibid.* p. 46.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier*, op. cit., p. 66.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ Georges Lapassade, *Les états modifiés de consciences*, op. cit., p. 93.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 94.

Si Pierre Théberge souligne les découvertes formelles de Molinari, Burnett cherche à montrer qu'elles résultent justement de cette tension créatrice : « une auto-identification en deux modes : d'abord l'introspection, qui a pour objet les visions et les fantasmes personnels, puis, l'expression, qui est un appel à la signification et à la communication et qui, par définition, réclame un véhicule objectif.⁶⁷³ » Selon lui, les différentes séries de dessins permettent à Molinari d'atteindre une forme d'objectivité non pas du point de vue formaliste, mais selon cet « [...] espace qui ne pren[d] son sens qu'en fonction du temps mis à le percevoir.⁶⁷⁴ » Or, durant ces deux années « [...] automatiquement et intuitivement certains principes [ont] déjà été établis [...] principes qu'il n'a jamais eu à mettre en doute ou à modifier⁶⁷⁵ », par la suite.

Les considérations de Burnett soulèvent la question d'une pensée réflexive au sein du processus de création de Molinari. La notion du « cogito de transe » permet quant à elle, de croire que la pratique en dessin de Molinari implique à la fois une conscience passive et une conscience active. Évidemment, ce propos s'applique à la pratique de l'artiste dans son ensemble. Il ne concerne pas directement les dessins exécutés les yeux fermés même si Burnett affirme qu'en 1953 et 1954, Molinari cherche encore comment atteindre l'équilibre entre l'introspection et l'expression⁶⁷⁶ et que ces stratégies de dessin seraient un moyen pour, éventuellement, y parvenir. Considérons toutefois que Molinari installe la feuille de papier les yeux ouverts. L'image mentale du support est puissante et elle persiste dans l'esprit de Molinari. Les EMC aide certainement à faire disparaître les inhibitions. Elles permettent peut-être de mieux vivre l'activité du dessin à travers le mouvement de la main sauf que finalement, il n'y pas vraiment de différences esthétique ou formelle entre les dessins exécutés les yeux ouverts ou fermés.

⁶⁷³ David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, Œuvres sur papier, op. cit.*, p. 66.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁷⁵ *Ibid.* p. 68.

⁶⁷⁶ *Ibid.* p. 66.

CONCLUSION

Nous avons vu que le discours sur la pratique du dessin comme processus cognitif dans l'histoire de l'art s'élabore à partir de celui des disciplines scientifiques de la fin du 19^e siècle. Ce discours nous a permis d'articuler l'activité du dessin avec la notion d'états modifiés de conscience. Nous avons démontré que l'activité graphique de Molinari s'inscrit dans une rencontre entre la pratique artistique, les théories ainsi que les spécialités médicales telles que la psychanalyse et la psychiatrie. En utilisant l'automatisme et la privation sensorielle comme stratégies d'expérimentation, la démarche de Molinari rejoint également des méthodes qui sont employées par la médecine occidentale au milieu du 20^e siècle. Si les premières expériences de Molinari s'effectuent en peinture, le caractère expérimental du dessin lui sera plus favorable dans la poursuite de ses recherches.

Burnett et Schiff n'ont pas tort d'associer ces stratégies de dessin au surréalisme. Or, il ne faut pas confondre la définition de la notion d'automatisme selon Breton avec celle de Borduas. En effet, une remise en contexte des interrogations de Molinari à propos de la notion d'automatisme, a montré qu'il critique le procédé de « l'accident » de même le principe de « non-intentionnalité » revendiqué par les artistes Automatistes du Québec. Une considération critique du discours promulgué par les auteurs qui ont écrit sur la vie et l'œuvre de Molinari s'imposait afin de mettre en lumière la séquence chronologique des événements. Par ailleurs, l'attention portée au discours entourant la vie de Molinari nous a amené à réinterpréter le récit de son parcours académique.

Enfin, contrairement à Burnett et Schiff, qui concluent que l'activité en dessin de Molinari est préalable à sa peinture, nous avons considéré ces expériences graphiques en insistant sur leur aspect cognitif. En étudiant les conditions de création à partir de la technique de réalisation, nous avons démontré comment les enjeux théoriques et pratiques de cette activité se rattachent à la notion d'EMC. Ainsi, nous avons posé un nouveau regard sur la pratique du dessin chez Molinari en accordant une valeur à sa production, autrement que pour justifier l'évolution de sa peinture. Enfin, la notion de « cogito de transe » nous a

permis d'expliquer théoriquement l'engagement de la « dialectique graphique⁶⁷⁷ » au sein du travail de Molinari. Par contre, il n'est pas possible d'affirmer que la manifestation de cette soit réellement favorisée par l'EMC vécue durant la pratique du dessin automatique les yeux fermés étant donné qu'il n'y a pas de différences marquantes entre les dessins réalisés en à la lumière et à la noirceur.

Nous pensons que l'analyse des œuvres sur papier de Molinari pourrait se prolonger en considérant la notion de *Flow* (flux), développée par le psychologue américain d'origine hongroise, Mihaly Csikszentmihalyi⁶⁷⁸ (1934-) dans le cadre de ses recherches sur la créativité, la psychologie de la découverte et de l'invention. La notion de *Flow*, correspond à l'état subjectif du bonheur. Aussi appelé « l'expérience optimale », elle dépend d'un état d'attention particulier : celui d'une grande concentration sur une tâche. L'intérêt d'une telle étude serait d'aborder le flux formel qui apparaît dans les dessins automatiques de Molinari comme une transcription matérielle de ce flux d'attention.

Pour terminer, notons qu'en 2013, l'exposition *Les années Moli*⁶⁷⁹ tenue à la Fondation Guido Molinari, présentait, entre autres, des dessins nocturnes faits par l'artiste peintre Marc Séguin (1970-). Une production réalisée alors que Séguin était l'élève de Molinari à l'Université Concordia à Montréal entre 1995 et 1998. À l'époque, Séguin occupait un emploi de nuit au Laboratoire du sommeil de l'Hôpital Sacré-Cœur à Montréal. Il avait lui-même déjà participé comme sujet rémunéré à un « ...protocole de recherche sur le rythme circadien et l'horloge biologique, où il devait rester éveillé durant quarante

⁶⁷⁷ Burnett, *Op. Cit.*, p. 66.

⁶⁷⁸ Il enseigne à l'Université de Chicago durant une trentaine d'années et dirige le département de psychologie. Actuellement, professeur émérite à la *Claremont Graduate University* en Californie, il est fondateur et co-directeur du *Quality of Life Research Center (QLRC)*. Voir : Claremont Graduate University, « Mihaly Csikszentmihalyi » dans *DBOS, Division of behavioral and organizational sciences*, En ligne, <<http://www.cgu.edu/pages/4751.asp>>. Consulté le 10 juin 2014.

⁶⁷⁹ Marc Séguin. Maurice Forget et Robert Lebeau, *Les années Moli*, catalogue de l'exposition présentée à la Fondation Guido Molinari et à la galerie Art Sutton du 31 mai au 30 juin 2013, Montréal, Fondation Guido Molinari, 2013, 36 p.

heures.⁶⁸⁰ » L'exposition regroupait des dessins qu'il avait réalisés la nuit dans un état « de fatigue intense⁶⁸¹ ».

Selon nous, la réflexion sur le dessin et les EMC pourrait certainement se poursuivre à partir de ces dessins nocturnes. Le catalogue contient un texte écrit par Séguin en 1995 dans lequel l'artiste raconte avoir réalisé quatre cent dix-huit dessins avec une « certaine spontanéité ». Il souligne que l'exercice se voulait d'abord expérimental et amusant mais qu'il est rapidement devenu une obsession. La vitesse d'exécution des dessins, l'accessibilité et la simplicité du matériau étaient des facteurs influents. Or, Séguin affirme : « La seule certitude explicative serait la « désinhibition » que la nuit et la fatigue génèrent et permettent à mes yeux et ma main...⁶⁸² » Le discours véhiculé par le catalogue nous amène à réfléchir sur le traitement romantique réservé aux dessins nocturnes. Nous sommes d'avis qu'établir une filiation, aussi mince soit-elle, entre le travail de Séguin et le surréalisme ne serait pas suffisant pour comprendre les enjeux d'une pareille pratique. Notre mémoire montre que les éléments théoriques propres à la notion d'EMC pourraient contribuer d'une manière significative à l'analyse de ces œuvres.

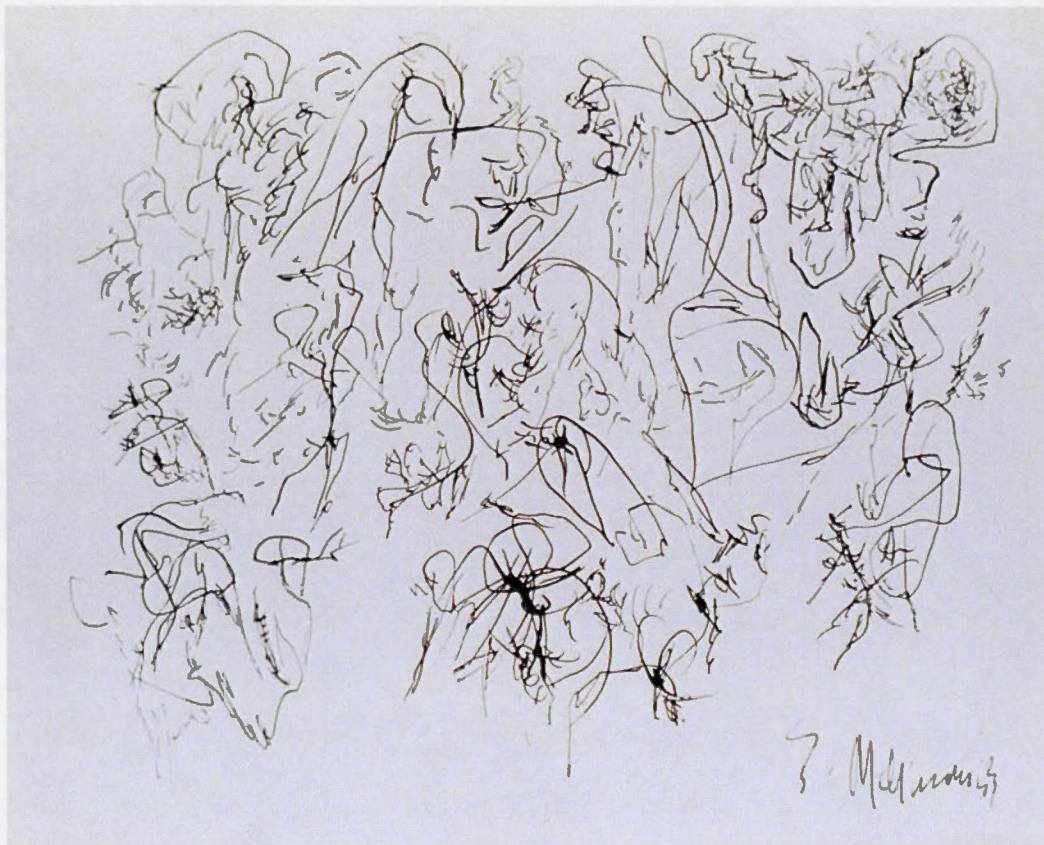
⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸² *Ibid.*

ANNEXES

Figure 1



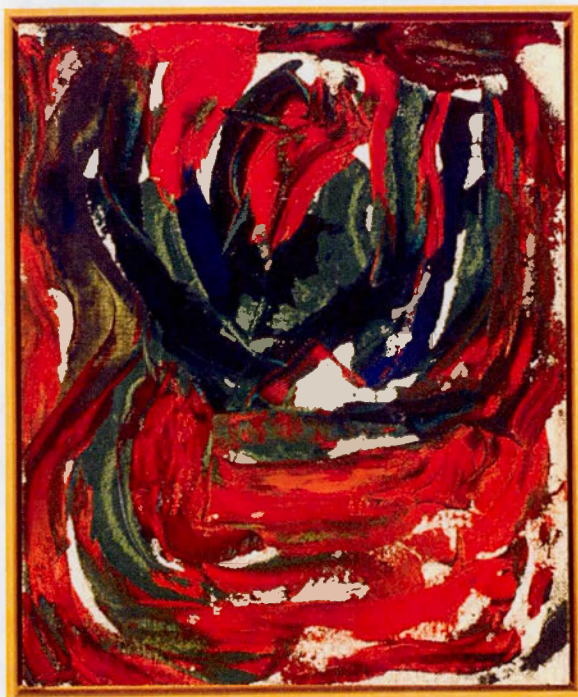
Guido Molinari, *sans-titre*, 1953,
Plume et encre sur carte mince, 29.9 x 34.7 cm
N° 53/26

Figure 2



Guido Molinari, *sans-titre*, 1954,
Plume et encre sur papier, 29.4 x 33.4 cm,
Fondation Guido Molinari
N° 54/178

Figure 3



Guido Molinari, *Émergence II*, 1951,
Huile sur masonite, 60,7 x 49.5 cm, Fondation Guido Molinari,
[G.M.-T-1951-06] Succession Guido Molinari/SODRAC
Reproduit dans François-Marc Gagnon, Louise Déry et al., *Molinari. Tourbillons abstraits*,
catalogue de l'exposition présentée du 2 au 5 décembre 2004 à la Galerie de l'UQAM,
Montréal, Galerie de l'UQAM, 2004, p. 6.

Figure 4

Comparaison de l'état de consciences ordinaire (ECO) et de l'EMC, Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, PUF, 1987, p. 74.

État de conscience ordinaire (ECO)	État modifié de conscience (EMC)
1. Tension <i>spécifique</i> , pleine conscience liée à « l'attention à la vie » (Bergson) et à « l'attention active » (Schutz)	Tension décroissante, diminution de « l'attention à la vie » (Bergson) et de « l'attention active » (Schutz)
1. <i>Epochè spécifique</i> (opposée de l' <i>epochè</i> phénoménologique, reprise du doute cartésien)	<i>Epochè de transe</i> (plus proche de l' <i>epochè</i> phénoménologique) avec « mise entre parenthèses du monde du travail », distanciation, humour.
2. Forme prévalent de spontanéité basée sur des projets, impliquant des mouvements corporels	Spontanéité de transe ; Corps de transe.
3. Le moi au travail comme « moi total »	<i>Moi divisé</i> ; Dissociation ; Identité de transe
4. Sociabilité ordinaire (monde commun intersubjectif)	Expérience soit solitaire, soit d'une autre relation à autrui
5. Temporalité spécifique du <i>temps standard</i> (à la croisée de la durée et du temps cosmique)	<i>Durée pure</i> (contractée ou dilatée)

Figure 5

Les modifications induites.: 5 situations productrices d'EMC, Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, PUF, 1987, p. 77-86.

Les 5 situations productrices d'EMC selon Arnold Ludwig (1966) :

A- La réduction des stimulations externe et/ou de l'activité motrice

Ex. La solitude prolongée, l'hypnose des autoroutes, les états hypnagogiques, le rêve, le somnambulisme, la privation sensorielle, etc.

B- Une intensification des simulations et/ou de l'activité motrice.

Ex. La torture, l'état de panique, la rage, l'hystérie, la transe dionysiaque, la transe convulsive ou religieuse, les rites de passage, les rituels de possession, le chamanisme, l'ensorcellement, etc.

C- Une intensification de la vigilance ou de l'implication mentale.

Ex. Les tâches concentrées (lire, écrire, etc.), fixer un écran, prier, l'écoute d'orateurs ou de sa propre respiration, etc.

D- Une baisse de vigilance, relâchement des facultés critiques

Ex. La somnolence, la rêverie, la transe médiumniques et auto-hypnotiques, les extases mystiques, les expériences esthétiques profondes, les états de trances créatrices et d'illumination, l'état de libre association dans la cure psychanalytique, la transe poétique, etc.

E- Des facteurs psychosomatiques, chimiques ou neurologiques.

Ex. L'hypoglycémie, la déshydratation, le manque de sommeil, l'alcool, les drogues, les agents toxiques, les barbituriques, les médicaments, etc.

Figure 6

Les catégories d'EMC, Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, PUF, 1987, p. 9-50.

Les modifications « spontanées » de la conscience ordinaire :

- La transe néoténique : les premiers mois après la naissance
- La transe ecsomatique : les expériences de hors-corps (EHC), chamanisme
- La transe onirique et le rêve lucide : le rêve éveillé, la rêverie
- La transe orgasmique : la foule, l'amour, l'orgasme
- Les états de mort imminente : « revenus de la mort », EMI

Les modifications « induites » :

- L'induction hypnotique : différentes procédures hypnotiques
- L'induction psychédélique : les drogues
- La méditation : l'expérience mystique, l'illumination

Figure 7

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P4/D1, 10.
 Liste des étudiants, « Mrs. Scott, Mr. Grier, Mr. Armstrong. EXTENSION COURSE - 1950-1951. April 9 - May 31, 1951. »

Mrs. Scott Mr. Grier Mr. Armstrong	EXTENSION COURSE - 1950-1951	April 9 - May 31, 1951.	
1. Andree Beauregard, 50 Holyrood Ave. - AT 2861		86	25.00
2. Mary Bruce (Mrs) - 1746 Cedar Avenue - YO 9922		85	25.00
3. Mary Byers, 168 Lockhart Ave. Town of Mt. Royal - AT 7369		86	25.00
4. Louise Chartre, 77 Maplewood Ave. - CA 9314		87	25.00
5. Owen Chicoine, (E 75213)-vet - 1516 Crescent St. - MA 5095 - vet			60.00
6. Mary Clark, 3490 Walkley Ave. - EL 8339		85	25.00
7. Mrs. S. C. Dixon, 3236 Westmount Blvd. WI 8762 (member)		85	20.00
8. Gerald DeNiverville- 31553-merchant seaman-251 Querbes-TA 6190 vet			24.00
9. John Derhouseoff- (14536) " - 4671 Linton Ave. vet			24.00
10. Joan Frewin, 16 Northcote Road, Hampstead - DE 1533		85	25.00
11. Claude Gerin-Lajoie, 275 Outremont Ave. - CR 4680		85	25.00
12. Mrs. A. R. Gillespie, 3750 Cote des Neiges Road - WI 7633(member)		85	20.00
13. Gilbert Godbout - St. Thos. of Joliette 623-W 3		85	25.00
14. Ann Marie Grates, 1300 Pine Ave. W. - HA 1143		85	25.00
15. Helen Grossman(Mrs) - 1255 St. Mark St. - WI 9109		85	25.00
16. Marion Gulnick, 5651 Jeanne Mance St. - CR 8566		85	25.00
17. Mary Harisay(Mrs) - 262 Wood Avenue - WI 0206		85	25.00
18. Alison Heney, 3437 Redpath St. - BE 3527 (member)		85	20.00
19. Patricia Kingsmill(Mrs) - 8 Belvedere Road - WI 1893 (member)		85	20.00
20. Patrick Landeley, 1563 MacGregor St. - FI 8302 - sch. for this		sch	00.00
21. Stanley Lewis, 982 Pratt Ave. Outremont - AT 6676		sch	00.00
22. Joan Maher, 1583 Pine Ave. - WI 7324 and Perth Ontario		85	25.00
23. Larry May, 6038 Coolbrook Ave. - EX 8762		85	25.00
24. Barbara Miller, 4100 Cote des Neiges Road - WI 4493		86	25.00
25. Guy Molinari, 1579 Laurier Ave. East - AM 9902		85	25.00
26. Willa Ogilvie, Saraguay		86	20.00
27. Evelyn Panneton, Ste. Genievieve - phone 366		86	15.00
28. Maro Scarvelis, 1851 Everett St. CR 1481 -617 Inverness ave- Town Mt. Royal		87	10.00
29. Ann Sperber, 4355 Dupuis Ave. - AT 9687		85	20.00
30. Sylvia Tait, 6644 Monkland Ave. - EL 8004		85	25.00
31. Claude Tougnant - 8608 Henri Julien St. - VE 4601		85	25.00
32. Esme Underhill(Mrs) - 1498 Mountain St.		87	10.00
33. Mrs. Gilberte Weidmann - 3330 Ridgewood Ave(48)-AT 4297 (DRG)		86	13.00
34. Mrs. Mendelssohn- 1535 Summerhill Ave(505)- FI 5136 -Ptg. part time		87	7.50
			660.50

EXTENSION COURSE - WEDNESDAY AND FRIDAY DRAWING - 1950-51.

ELDON GRIER

	A P R I L						M A Y									
	11	13	18	20	25	27	2	4	9	11	16	18	23	25	30	
1. Andree Beauregard		✓			✓	✓		✓	✓	✓						
2. Mary Bruce (Mrs)		✓	✓			✓		✓	✓							
3. Mary Byers		✓		✓	✓	✓			✓							
4. Louise Chartre		✓														
5. Owen Chicoine - veteran			✓		✓	✓	✓	✓	✓							
6. Mary Clark		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓								
7. Peter Clark																
8. Gerald DeNiverville -vet		✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓						
9. John Derhouseoff - vet		✓	✓	✓		✓										
10. Inez Dixon (Mrs)																
11. Joan Frewin		✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓							
12. Claude Gerin-Lajoie						✓	✓	✓								
13. Mrs. A.R. Gillespie			✓					✓	✓							
14. Gilbert Godbout		✓	✓	✓	✓	✓		✓		✓	✓	✓	✓	✓		
15. Mrs. Groaman		✓	✓					✓				✓	✓			
16. Ann Marie Grates		✓	✓							✓	✓	✓	✓	✓		
17. Marion Gulnick		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
18. Mary Harisay		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓					✓			
19. Alison Heney																
20. Patricia Kingemill		✓	✓	✓												
21. Stanley Lewis		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓							
22. Joan Meher		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓				✓			
23. Larry May		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
24. Barbara Miller		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
25. Guy Molinari		✓		✓					✓							
26. Willa Ogilvie		✓	✓			✓			✓	✓						
27. Evelyn Pannston		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓							
28. Maro Scarvelis		✓	✓													
29. Ann Sperber		✓	✓	✓			✓	✓								
30. Sylvia Tait		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
31. Claude Tousignant		✓	✓	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓		
32. Esme Underhill		✓	✓	✓		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓		
33. Mrs. Weidmann			✓					✓								
Patrick Landeley					✓	✓	✓	✓	✓							
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓						
								✓	✓	✓					</	

Figure 11

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P4/D1, 11.
Liste alphabétique des étudiants inscrits « *DAY STUDENTS - 1951-52* », p. 3.

DAY STUDENTS - 1951-52				3.
<u>"L"</u>				
1. Kathleen Lambert (Mrs) 53 Thornton Ave. Town Mt. Royal - AT 2381 - PT Mod	107	25.00		
2. Claire deLamirande, 7277 Casgrain Ave. CR 1822 - PT - Ptg/Mod/Drg-40/20/20	93	55.00	reg 5	
3. Ida Landry (Mrs) 3244 Kent Ave. EX 3094 - PT Ptg II member's dis	93 /94	52.00		
4. William Lehrer, 2074 McGill College Ave. - D2	89	135.00		
5. Stanley Lewis, 3020 Van Horne Ave. (11) AT 6676 - MMFA sch - ADV.		000.00		
6. Brenda Long, 34 Glencoe Ave. Town Mt. Royal - AT 3222 - D 3 - teachers Tr.	95	10.00		
7. Margaret Leharite (Mrs H) - 47 Granville Rd - Hampstead - DE 6975- DRG (DI)	113	12.00		
<u>"M"</u>				319
1. Marie Manson, 55 Hillcrest Ave. Deep River, Ont. D I	90/93	125.00		
2. Joan Marble (McGill student) - RVC - 355 Sherbrooke St. W. UN 6 - 0168 CA	106	40.00		
3. Lise Marchand, 3470 St. Urbain St. FL 1781 - Mon/Th Ptg - PT	91/88	30.00		
4. Rose Marmur, 4283 St. Urbain St. FL 3309 - PT (transfer to RVC)	90	40.00		
5. Lorette Mason (Mrs) - 6 Northview Court, 4100 Cote des Neiges - FI 1214	103	15.00	members paintin	
6. Larry May, 6090 Coolbrook Ave. EX 8782 D 2	89/96	135.00		
7. Marcia Meier (Mrs) 3417 Melrose Ave. (14) NDC - GL 5711 - PTC I	93	40.00		
8. Mrs. S. M. Mendelsohn, 430 Willowdale Ave. - AT 7702 - Members Ptg	103/ 110	50.00	Drawing	
9. Barbara Miller (Ayres) 3455 Cote des Neiges Road - FI 6586 - 35 less 20%	107	28.00		
10. Keith Mills, 3605 University St. LA 0643 - PTC I - Credit from Evg & 20/	98	20.00		
11. Lela Mogelsonsky (Mrs) 2049 Maplewood Ave. (4) Day Mod (Friday) 10/20	105	20.00		
12. Guy Molinari, 5066 Montana St. CR 5937 - PT D2	104	37.50		
<u>"N"</u>				574.50
1. Mrs. Baird Nesbit, 3243 Westmount Blvd. FI 1376 1st term	113	15.00		
2. Mr. Jean Ostiguy, 5723 Plantagenet St. - AT 1074 (94 Larocque St. Valleyfield	113	10.00		
	103	15.00		
<u>"P"</u>				56.00
1. Gertrude Petersen, 44 Glencoe Ave. AT 0434 - Members Painting	114/ 103	15.00		
2. Huguette Plamondon, 1800 MacGregor St. (202) - WI 4373- DI Ptg/Drg	108	45.00		
	113	8.00	last few days Mem Ptg	
	114	10.00		
	115	8.00		
<u>"R"</u>				114.00
1. Cecilia Rebolledo, Marianapolis College, 3547 Peel St. RE 1837 - 2nd term	110	65.00	latter part	
2. Mrs. Howard Reid, 574 Cote St. Antoine Road, EA 4617 - 1st term Mem Ptg	114	15.00		
3. Charles Reyjal-Garrigan, Ste. Rose - 471 LeBel Ave. - 1st term	103	15.00		
	97	80.00		
		17.00		

Figure 12

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P4/D1, 11.
Feuille de présences « Mr. Archambault MODELING II - 1951-52, 1st term »

Mr. Archambault		MODELLING II - 1951-52												1st term	
THURSDAY AFTERNOON															
		OCTOBER				NOVEMBER				DECEMBER					
		4	11	18	25	1	8	15	22	29	6	13	20		
1.	Jacqueline Alepin ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
2.	Sonia Caravia out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
3.	Jenny Christophe out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
4.	Mary Clark ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	paid 9B	
5.	Gerald DeHiverville- Vet ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
6.	Paul Desloover ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	LAB. FEE OK	
7.	Marion Feldman out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
8.	Joan Frewin ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	paid 9B.	
9.	Claude Gerin-Lajoie ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	LAB. FEE OK	
10.	Gilbert Godbout ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
11.	Marion Gulnick ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	LAB. FEE OK	
12.	Marylyn Kyle ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
13.	Brenda Long - out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
14.	Larry May ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	LAB. FEE OK	
15.	Guy Molinari out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
16.	Maro Scovelis ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
17.	Golda Spector (Mrs) ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
18.	Helen Stone out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
19.	Nancy Symons ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	LAB. FEE OK	
20.	Sylvia Tait out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
21.	Claude Tousignant ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
22.	Esmé Underhill out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
23.	Mortimer Baranoff-VET ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
24.	Marion Goldberg out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
25.	BARBARA DEUTSCH ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	LAB. FEE OK	
Unpaid lab fee 1st term															
Kiddist															
		15	17	16	12	13	17	13	12	11	12	14	7		

Figure 14

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P4/D1, 11.
Feuille de présences « Marian Scott PAINTING II – TUESDAY MORNING – 1951-52, 1st term »

Scott

PAINTING II - TUESDAY MORNING - 1951-52

1st term

	OCTOBER					NOVEMBER				DECEMBER			am.
	2	9	16	23	30	6	13	20	27	4	11	18	8
1. Jacqueline Alepin - D2	✓	✓	✓				✓			✓			
2. Mortimer Baranoff -vet D2			✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓
3. Andree Beauregard - D2 sch	✓	✓		✓		✓	✓			✓	✓		
4. Jack Bowe -Part Time			✓					✓	✓	✓	✓		
5. Owen Chicoine - Adv.		✓	✓	✓		✓	✓	✓					
6. Sonia Caravia -D2		✓		✓		✓	✓	✓					
7. Mary Clark D2	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
8. Gerald DeNiverville-vet	✓												
9. Paul Desloover D2	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
10. Marion Feldman - D3		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓		
11. Joan Frewin - D2			✓	✓		✓		✓	✓	✓	✓		
12. Claude Gerin-Lajoie D2 sch	✓	✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓	✓	✓
13. Gilbert Gratton -P.Time			✓					✓					
14. Gilbert Godbout D2	✓		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓		✓
15. Marion Gullnick D2		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓		✓
16. Marion Goldberg D3		✓		✓		✓				✓			
17. Marylyn Kyle -D2- sch	✓	✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓		✓
18. Patricia Killoran D2		✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓		
19. William Lehrer D2	✓	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓		
20. Brenda Long -D3	✓	✓	✓	✓			✓	✓	✓		✓	✓	
21. Ida Landry(Mrs) PT	✓	✓				✓	✓	✓	✓		✓	✓	
22. Lise Marchand PT			✓	✓				✓		✓			
23. Larry May D2		✓	✓										
24. Guy Molinari D2			✓	✓									
25. Jean Ostiguy-D2 sch	✓	✓	✓	✓		✓	✓		✓		✓		✓
26. Charles Reyjal-Garrigan D2			✓	✓									
27. Maro Scarvelis -D2 sch	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
28. Ann Sparber D 3		✓	✓	✓		✓				✓	✓		✓
29. Helen Stone D 2		✓	✓	✓			✓			✓	✓		
30. Sylvia Tait D3	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓			✓
31. Claude Tousignant D3	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
32. Esme Underhill D3	✓	✓		✓		✓							
33. Mary Bruce (Mrs)						✓			✓	✓	✓	✓	
34. Magda Sakellaropoulou(Mrs)											✓	✓	✓
Wichow													✓
Rouse Chabre													✓

16 23 26 23 x 17 18 21 19 21 21 7 16

Figure 15

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P4/D1, 11.
Feuille de présences « Peter Douet DRAWING FROM LIFE – WEDNESDAY MORNING – 1951-52, 1st term »

Peter Douet		DRAWING FROM LIFE - WEDNESDAY MORNING - 1951-52														1st term	
		OCTOBER					NOVEMBER				DECEMBER						
		3	10	17	24	31	7	14	21	28	5	12	19				
1.	Jacqueline Alepin				✓				✓								
2.	Andree Beauregard				✓		✓	✓	✓	✓							
3.	Mortimer Baranoff -Vet		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓				
4.	Jack Bowe				✓		✓	✓	✓	✓							
5.	Sonia Caravia		✓	✓			✓										
6.	Owen Chicoine <i>came to class</i>		✓	✓													
7.	Jenny Christophe		✓														
8.	Mary Clark		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓			✓			
9.	Gerald DeNiverville -vet								✓					✓			
10.	Paul Desloover		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
11.	Marion Feldman		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
12.	Joan Frewin		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
13.	Claude Gerin Lajoie		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
14.	Gilbert Godbout		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
15.	Marion Goldberg		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
16.	Marion Gulnick		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
17.	Patricia Killoran		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
18.	Marylyn Kyle			✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
19.	William Lehrer			✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
20.	Stanley Lewis		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
21.	Brenda Long			✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
22.	Larry May		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
23.	Guy Molinari		✓				✓	✓									
24.	Chas. Reyjal-Garrigan		✓	✓			✓										
25.	Maro Scarvelis		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
26.	Ann Sperber		✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
27.	Helen Stone		✓				✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
28.	Sylvia Tait				✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
29.	Gentile Tondino		✓	✓			✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓			
30.	Claude Tousignant		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
31.	Esme Underhill		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
32.	J. Ostigny		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
			23	28	20	20	22	23	29	20	16	16					

Figure 16

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P4/D1, 11.
Feuille de présences « Mr. Weber WENESDAY DESIGN CLASS – 1951-52, 1st. term »

Mr. Webber		WEDNESDAY DESIGN CLASS - 1951-52												Afternoon		1st term	
		OCTOBER					NOVEMBER				DECEMBER						
		5	10	17	24	31	7	14	21	28	5	12	19				
1.	Margery Bird	✓	✓	✓	✓					✓	✓	✓	✓				
2.	Lillian Bican	✓	✓	✓	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓				
3.	Ann Glasco	✓	✓		✓			✓	✓				✓				
4.	Julia Kertiss	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓		✓	✓	✓				
5.	Marie Manson	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓				
6.	Pam MacKay Smith	✓	✓														
7.	Margaret Woods	✓	✓	✓	✓			✓	✓	✓							
8.	Beverly Woolmer																
	Mr. Reyjal-Garrigan																
	Guy Molinari					✓	✓										
	Maria Smodlibowska				✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓				
		7	7	6	8	2	3	4	7	5	5	6	x				

Figure 18

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P4/D1, 11.
Feuille de présences « Mr. Reinblatt GRAPHIC ARTS CLASS – FRIDAY AFTERNOON – 1951-52, 1st.term »

Mr. Reinblatt		GRAPHIC ARTS CLASS - FRIDAY AFTERNOON - 1951-1952												1st term	
		OCTOBER			NOVEMBER				DECEMBER				#1.50		
		12	19	26	2	9	16	23	30	7	14	21	4		
70	1. Mortimer Baranoff-vet	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓		✓		
	2. Sonia Caravia away	✓	✓	✓	✓										
	3. Joan Frewin out			✓											
	4. Claude Gerin-Lajoie	✓	✓	✓	✓			✓							
Joh 1.50 ✓	5. Gilbert Godbout ✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓		✓		
	6. Marion Goldberg out	✓	✓				✓	✓		✓	✓				
Joh 1.50 ✓	7. Marion Gulnick ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓		
Killman	8. Ruth Killam out	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓							
1.50	9. Marylyn Kyle ✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓					
Leh 1.50	10. Stanley Lewis ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓		
May	11. Guy Molinari out	✓	✓	✓		✓	✓	✓							
1.50	12. Maro Scarvelis	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓				
1.50	13. Nancy Symons ✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓				
	14. Sylvia Tait	✓	✓		Teacher Training										
1.50	15. Claude Tousignant ✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓		
	16. Larry May	✓		✓	✓										
1.50	17. William Lehrer	✓	✓			✓	✓	✓							
1.50	18. Paul Desloover ✓					✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓		
	19. Patricia Killoran									✓					
		14	14	12	11	10	13	13	10	7	8		6		

Figure 19

Vue des œuvres de Molinari (les trois tableaux du haut) à l'exposition La place des artistes en 1953, Pierre Théberge, *Guido Molinari*, catalogue de l'exposition itinérante présentée à la Galerie nationale du Canada à Ottawa, au Musée des beaux-arts de Montréal, à l'Art Gallery of Ontario à Toronto et à The Vancouver Art Gallery, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 12.

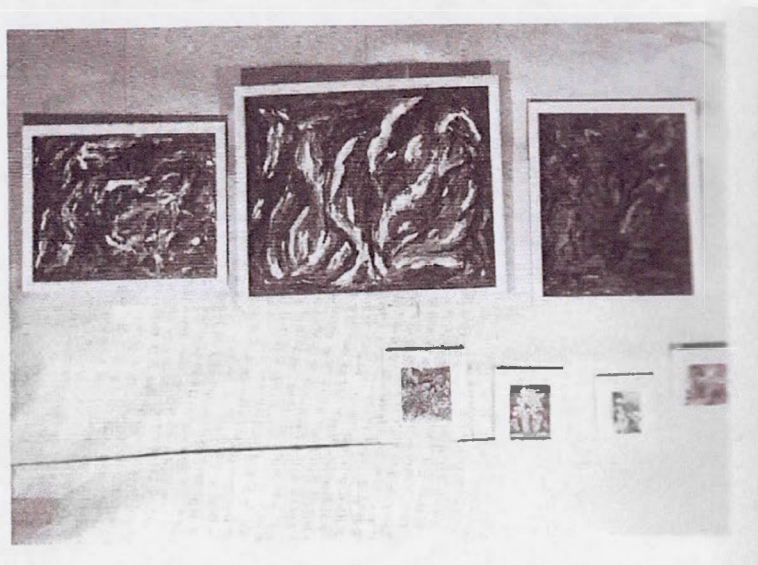
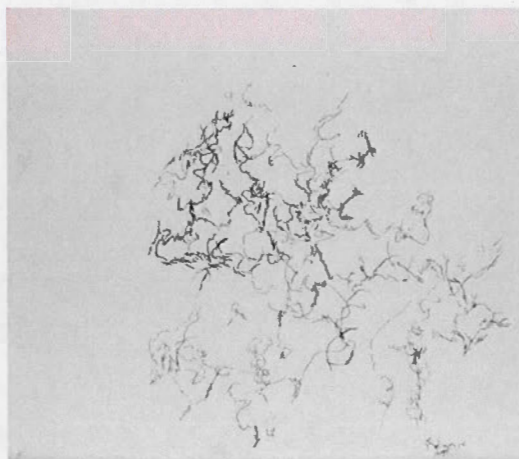
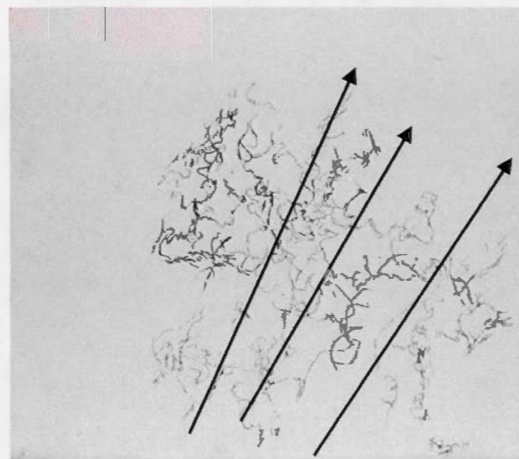


Figure 20

20.1



20.2



20.3

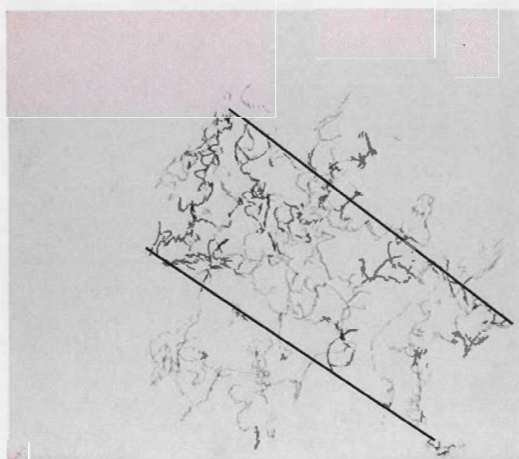
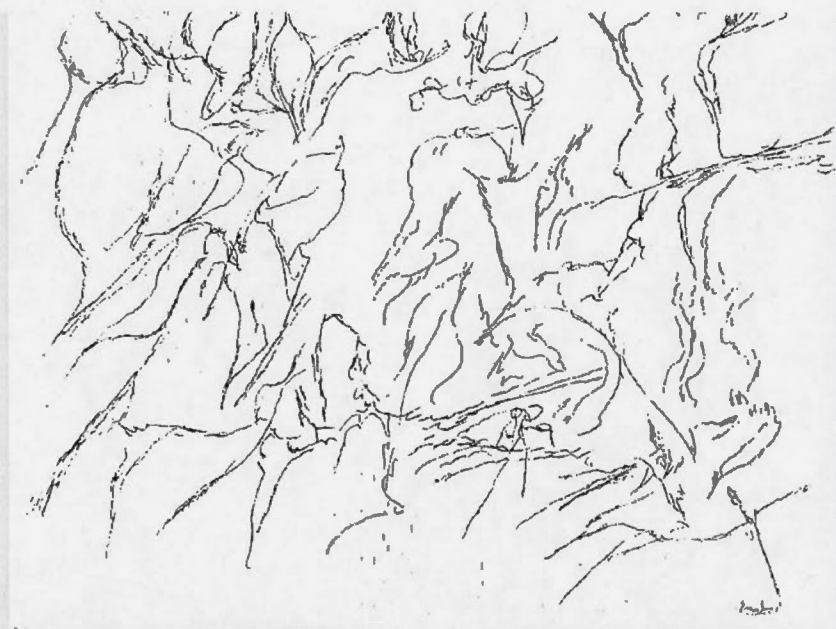


Figure 21



Guido Molinari, *sans-titre*, 1954,
Plume et encre sur carton mince, 39.9 x 44 cm
N° 54/176

Reproduit dans David Burnett, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, œuvres sur papier*, catalogue de l'exposition itinérante, présentée au Agnes Etherington Art Centre à Kingston en Ontario, du 11 janvier au 15 février 1981, puis du 2 avril au 17 mai à l'Art Gallery of Hamilton, du 14 juin au 26 juillet à la Art Gallery of Windsor, du 1^{er} septembre au 15 octobre à la London Régional Art Gallery et du 26 novembre 1981 au 10 janvier 1982 au Musée des beaux-arts de Montréal, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1981, p. 29.

BIBLIOGRAPHIE

Guido Molinari

Archives :

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, A209 – dossier 108

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Fonds de l'École d'art, P04.

Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque, dossier d'artiste n° 1930.

Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et médiathèque, dossier Molinari, diapositives n°s 023451 et 0323456.

Queen's University Archives, Fonds Agnes Etherington Art Centre, *Exhibition Files*, boîte 3, dossier n° 30, 1981, Molinari.

Université du Québec à Montréal, Service des archives et gestion des documents, Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, 5P.

Ouvrage biographique :

SINGLY, Camille de, *Guido Molinari, peintre moderniste canadien, Les espaces de la carrière*, Préf. François-Marc Gagnon, Paris, L'Harmattan, Coll. « Histoires et idées des arts », 2004, 293 p.

Catalogues d'expositions :

BURNETT, David, *Guido Molinari : Quantificateur*, catalogue de l'exposition présentée du 6 septembre au 11 octobre 1979 au Musée d'art contemporain à Montréal et du 31 octobre au 18 novembre 1979 à York University Fine Arts on Markham à Toronto, Montréal, Musée d'art contemporain et Ministère des Affaires culturelles, 1979, 23 p.

BURNETT, David, *Guido Molinari, Works on Paper/Guido Molinari, œuvres sur papier*, catalogue de l'exposition itinérante, présentée au Agnes Etherington Art Centre à Kingston en Ontario, du 11 janvier au 15 février 1981, puis du 2 avril au 17 mai à l'Art Gallery of Hamilton, du 14 juin au 26 juillet à la Art Gallery of Windsor, du 1^{er} septembre au 15 octobre à la London Régional Art Gallery et du 26 novembre 1981 au 10 janvier 1982 au Musée des beaux-arts de Montréal, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1981, 80 p.

CORBEIL, Gilles et Musée des Beaux-Arts de Montréal, *Espace 55, Exposition groupant 11 peintres de Montréal*, catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 11 au 28 février 1955, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1955, 16 p.

DAIGNEAULT, Gilles, François-Marc Gagnon et *al.*, *Molinari, morceaux choisis*, catalogue de l'exposition présentée à la Maison de la Culture Maisonneuve du 20 septembre au 3 décembre 2006, Montréal, Maison de la culture Maisonneuve, 2006, 14 p.

GAGNON, François-Marc, Louise Déry et *al.*, *Molinari. Tourbillons abstraits*, catalogue de l'exposition présentée du 2 au 5 décembre 2004 à la Galerie de l'UQAM, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2004, 31 p.

GRANT MARCHAND, Sandra, Roald Nasgaard et Guido Molinari, *Guido Molinari, une rétrospective*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 19 mai au 17 septembre 1995, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, 78 p.

SINGLY, Camille de, Serge Lemoine et *al.*, *ReConnaître Guido Molinari*, catalogue de l'exposition présentée du 17 octobre 1998 au 3 janvier 1999, Grenoble, Musée de Grenoble, 1998, 56 p.

TEYSSÈDRE, Bernard, *Guido Molinari, un point limite à l'abstraction chromatique*, catalogue de l'exposition présentée du 21 novembre 1974 au 12 janvier 1975 au Centre culturel canadien à Paris, Paris, Centre culturel canadien, 1974, 15 p.

THÉBERGE, Pierre, *Guido Molinari*, catalogue de l'exposition itinérante présentée à la Galerie nationale du Canada à Ottawa, au Musée des beaux-arts de Montréal, à l'Art Gallery of Ontario à Toronto et à The Vancouver Art Gallery, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, 160 p.

Mémoires de maîtrise :

BENGLE, Céline, *Évolution picturale de l'œuvre de Guido Molinari*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1974, 260 f.

SCHIFF, Marilyn, *Guido Molinari, Works on Paper, Part I the Text. Part II Catalogue raisonné*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Carlton University, 1980, 217 f.

Film documentaire :

LÉGARÉ, Jocelyne, *Moli qui? Molinari l'énigme*, Montréal, 7^e Art/distribution et Film Jad, documentaire, DVD, son, coul., 2006, 53 min.

Document audio et transcriptions :

MELANÇON, Robert et Société Radio-canada, « Guido Molinari », entrevue présentée lors de l'émission *L'atelier*, Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio, cahier n° 5, 30 septembre 1980, 19 p.

« Mémoires, Guido Molinari », *Ils ont dit... Moments choisis des archives de Radio-Canada*, Interview de Claudette Lambert, émission diffusé le 10 novembre 1988, Montréal, CBC, Radio-Canada, extrait sonore, 26 min. 4 sec. [en ligne], http://services.banq.qc.ca/sdx/ilsondit/accueil.xsp?db=archiveRadio&domaine=*&mode=photo&audio=0003762809. Consulté le 27 juin 2014

En ligne :

ANONYME, « Une vie au Musée », *Le Devoir*, 5 janvier 2009, *Le Devoir*, [en ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/225745/une-vie-au-musee>. Consulté le 4 juillet 2014.

BABEBLIO, « Bernard Teyssède, Livres, citations, photos et vidéos », *Babelio*, [en ligne], <http://www.babelio.com/auteur/Bernard-Teyssedre/77863>. Consulté le 4 juillet 2014.

FONDATION GUIDO MOLINARI, *Fondation Guido Molinari*, [en ligne], <http://fondationguidomolinari.org/fr/>. Consulté le 5 juillet 2014.

LAMARCHE, Bernard, « Gilles Daigneault est nommé directeur de la Fondation Molinari », *Le Devoir*, 4 novembre 2005, *Le Devoir*, sous Actualités culturelles, [en ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/94241/gilles-daigneault-est-nomme-directeur-de-la-fondation-molinari>. Consulté le 5 juillet 2014.

THE FLORIDA STATE UNIVERSITY, « Roald Nasgaard ». *FSU – Departement of Art History*, [en ligne], <http://arthistory.fsu.edu/People/Faculty/Emeritus-Faculty-Folder/Roald-Nasgaard>. Consulté le 26 juin 2014.

Articles de périodiques :

BENDER, Ulrike, « Meanderings by Molinari », *The Kingston Whig-Standard Magazine*, 24 janvier 1981.

MOLINARI, Guido, « Mémoire-conscience : trace : "L'espace fictionnel essentiellement basé sur la mémoire" », *Cahiers des arts visuels au Québec*, vol. 7, n° 25, printemps 1985, p. 7-9.

MOLINARI, Guido, « Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme », *Situations*, vol. 3, n° 2, mars et avril 1961, p. 65-68.

Articles de journaux :

Anonyme, « Palmarès du concours de paysages de Photo-Journal », *Photo-Journal*, 9 octobre, 1947, p. 26.

BOURGOGNE, François, « Le public existe aussi pour les peintres », *L'Autorité*, 2 octobre 1954, p. 6.

GAUVREAU, Claude, « Lettre à la rédaction. Les fous qui n'en sont pas », *Le Haut Parleur*, vol. 4, n° 34, 15 août 1953, p. 2.

GLADU, Paul, « Quelques dessins en forme de "doodle" : Molinari le bohème », *Le Petit Journal*, 12 décembre 1954, p. 61.

MILLET, Robert, « Du Molinarisme au Plasticisme avec Guido Molinari », *Le Nouveau Journal*, 7 avril 1962, dans Galerie de l'UQAM, *Guido Molinari : dossier critique de 1953 à 1969*, textes recueillis par Guido Molinari, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1991, p. 25-26.

MOLINARI, Guido, « [Sans titre] », *Le Petit Journal*, 5 septembre 1954, p. 52.

MOLINARI, Guido, « L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme », *L'Autorité*, 2 avril 1955, p. 3-4,

MORIN, Dollard, « Ces garçons et filles veulent la mort de toutes conventions », *Le Petit Journal*, 15 novembre 1953, p. 35.

REPENTIGNY, Rodolphe de, « La Place des artistes : exposition qui fera époque », *La Presse*, 2 mai 1953, p. 66.

PARENT, Alain, « Molinari ou la construction d'un espace », *Vie des Arts*, vol. XXI, n° 83, été 1976, p. 38-40.

REPENTIGNY, Rodolphe de, « À la Place des artistes : toute la peinture canadienne », *La Presse*, 6 mai 1953, p. 33.

REPENTIGNY, Rodolphe de, « Figures, formes et graphismes », *La Presse*, 11 décembre 1954, p. 76.

REPENTIGNY, Rodolphe de, « Au Musée des Beaux-Arts : microcosmes de Lajoie et Molinari, paraphes de Dupras, et autres », *La Presse*, 25 février 1955, p. 8.

TOUPIN, Gilles, « L'autre aventure de Molinari, Dessinateur, calligraphe et quand même peintre », *La Presse*, Montréal, 19 décembre, 1981, p. E-12.

Écrits par Guido Molinari :

MOLINARI, Guido, *Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975)*, Textes compilés et présentés par Pierre Théberge, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, Coll. « Document d'histoire de l'art canadien », n° 2, 1976, 112 p.

Les états modifiés de conscience (EMC)

Ouvrages :

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1982 [1889], 182 p.

BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris, Quadrige et Presses Universitaires de France, 1982[1919], 214 p.

BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice, cent dix-huitième édition*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1966, 372 p.

BERTRAND, Alexandre Jacques François, *Traité du somnambulisme et des différentes modifications qu'il présente*, Paris, Dentu, 1823, 324 p.

BLACKMORE, Susan, *Beyond the Body: an Investigation of Out-of-the-Body Experiences*, Chicago, Chicago Review Press, 2005 [1982 Heinemann], 288 p.

BERTSCHINGER, Hans, « Illusterte Halluzinationen », *Jahrbuch für psychopathologische und psycho-analytische Forschungen*, 1912, Tome III, p. 69-100.

CASTANEDA, Carlos, *L'herbe de diable et la petite fumée une voie yaqui de la connaissance*, Trad. Michel Doury, Paris, C. Bourgeois, 1984 [1968], 259 p.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *L'homme de vérité*, Trad. Marc Kirsh, éd. augmentée par l'auteur, Paris, Éditions Odile Jacob, Coll. « Poches », 2004 [2002], 405 p.

DODDS, Eric Robertson, *Les grecs et l'irrationnel*, Trad. par Michael Gibson, Paris, Flammarion, 1977[1959, University of California Press], 316 p.

ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Éditions Payot, 1983 [1951], 405 p.

EY, Henri, *La conscience*, 2^e édition augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Le Psychologue », 1968 [1963], 500 p.

FILLOUX, Jean-Claude, *L'inconscient*, Paris, Presses Universitaire de France, 2009[1947], 127 p.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2010, 701 p.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010[1930], 175 p.

FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Trad. Cornelius Heim, Préf. Didier Anzieu, Paris, Éditions Gallimard, 1988[1901], 149 p.

JAMES, William, *The Principles of Psychology*, Chicago, Encyclopedia Britannica Inc., 1952, 887 p.

JANET, Pierre, *L'automatisme psychologique, essai de psychologie expérimentale sur les formes intérieures de l'activité humaine*, Introduction de Serges Nicolas, Paris, L'Harmattan, Coll. « Encyclopédie Psychologique », 2005, 496 p.

LAPASSADE, Georges, *Les états modifiés de conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Psychiatrie ouverte », série « Nodule », 1987, 127 p.

LAPASSADE, Georges, *La transe*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je », 1990, 127 p.

LAPASSADE, Georges, *Essai sur la transe, Le matérialisme hystérique 1*, Paris, Jean-Pierre Delarge Éditions universitaires, Coll. « Encyclopédie universitaire », 1976, 221 p.

LEARY, Timothy Francis, *Politique de l'extase*, Trad. Pierre Sisley, Paris, A Fayard, 1973 [1963], 445 p.

LEARY, Timothy Francis, Ralph Metzner, Richard Alpert et al., *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, Secaucus, Citadel Press, 1976 [1964], 159 p.

MAURY, Louis F. Alfred, *Le Sommeil et Les Rêves (1861)*, Whitefish, Kessing Publishing, 2009, 440 p.

MESMER, Franz Anton, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal (1779)*, Avec une introduction de Serge Nicolas, Suivi d'une étude sur Mesmer par Ernest Bersot, Paris, L'Harmattan, Coll. « Encyclopédie psychologique », 2005, 85 p.

NARANJO, Claudio Naranjo et Robert Evan Ornstein, *On the Psychology of Meditation*, New York, Viking Press, 1971, 248 p.

PLATON, *Phèdre*, Paris, Le livre de poche, Coll. « Classiques de la Philosophie », 2007, 315 p.

PUYSEGUR, Armand Marie-Jacques De Chastenet, marquis de, *Mémoire pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal*, Introduction de Serges Nicolas, Toulouse, Privat, L'Harmattan, 1986, 81 p.

SCHUTZ, Alfred, *Le chercheur et le quotidien, Phénoménologie des sciences sociales*, Trad. Anne Noschis-Gilliéron, postface et choix de textes Kaj Noschis et Denys de Caprona, Préf. Michel Maffesoli, Paris, Klincksieck, 2008 [1971], 286 p.

SEARLE, John R., *Le mystère de la conscience, suivi d'Échanges avec Daniel C. Dennett et David J. Chalmers*, Trad. Claudine Tiercelin, Paris, Éditions Odile Jacob, Coll. « Philosophie », 1999[Ganta Books, UK, 1997], 230 p.

TART, Charles T., *Altered States of Consciousness*, New York, J. Wiley, 1969, 575 p.

TART, Charles T., *States of Consciousness*, New York, E.P. Dutton, 1975, 305 p.

WALLOT, Hubert, *La danse autour du fou entre la compassion et l'oubli : survol de l'histoire organisationnelle de la prise en charge de la folie au Québec depuis les origines jusqu'à nos jours*, Beauport, Publications MNH, tome 1, 1998, 456 p.

En ligne :

MOREAU, Jacques-Joseph, *Du hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques*, Paris, Fortin, Masson, 1845, 431 p., dans Bnf, *Gallica Bibliothèque Numérique*, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k768978>. Consulté le 5 décembre 2013.

SAT, « Claudio Naranjo », *Claudio Naranjo, SAT, France, Allemagne* [en ligne], http://www.naranjo-sat.com/?&pg=home_f. Consulté le 21 janvier 2014.

SHORTT, Samuel E. D., « BUCKE, RICHARD MAURICE », *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval et Université de Toronto, vol. 13, 2003, [en ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/bucke_richard_maurice_13F.html. Consulté le 27 juin 2013.

INSTITUT PHILIPPE-PINEL DE MONTRÉAL, « Dr Philippe Pinel (1745-1826) », *Institut Philippe-Pinel de Montréal*, [en ligne], <http://www.pinel.qc.ca/ContentT.aspx?NavID=104&CultureCode=fr-CA>. Consulté le 21 juillet 2014.

Document audio, articles de journaux et de périodiques :

CAMERON, Donald Ewin, « Psychic Driving », *American Journal of Psychiatry*, vol. 112, janvier 1956, p. 502-509.

CAMERON, Donald Ewin, « The Inhibition of Behavior: Working Concepts », *American Journal of Psychiatry*, vol. 107, mars 1951, p. 701-705.

CLOUTIER, François, « L'hypnotisme en psychiatrie », *L'Union médicale du Canada*, tome 88, janvier 1959, p. 69-71.

« Lavages de cerveaux financés par la CIA – Les Archives de Radio-Canada », document audio, 5 octobre 1988, 4 min. 55 sec.

LUDWIG, Arnold M., « Altered States of Consciousness », *Archives of General Psychiatry*, décembre 1966, vol. 15, n° 6, p. 225-234.

THIBAudeau, Carole, « Psychiatrie et éthique, un débat pour les 50 ans du Allan Memorial », *La Presse*, 29 avril 1993, p. A-11.

VASQUEZ, Julio, « Compte rendu de l'ouvrage de J. Angel, "La thérapeutique par le sommeil" », *L'Union médicale du Canada*, 1953, tome 82, p. 333-334.

VILLEDIEU, Yanick, « 55 ans de révolution psychiatrique », *L'Actualité*, 15 mai 1993, p. 13.

Histoire de l'art

Ouvrages :

BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin, introduction de Claire Barbillon*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Coll. « Beaux-arts, Histoire », 2000 [1867], 645 p.

BONNET, Marguerite, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Librairie José Corti, 1975, 460 p.

DE MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse/Sejer, Coll. « In extenso », 2004 [Bordas, 1994], 724 p.

DOYON, Carol, *Les histoires générales de l'art, quelle histoire!*, Laval, Trois, 1991, 251 p.

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Préf. Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974 [1967], 366 p.

FOREST, Philippe, *Introduction au surréalisme, poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, 2008, 120 p.

GOMBRICH, Ernst, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002 [1960], 386 p.

HUYGHE, René, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, 525 p.

HUYGHE, René et Marcel Aubert (sous la dir.), *Nouvelle histoire universelle de l'art*. Paris, Firmin-Didot, 1932, p. 273

MARTIN, Jean-Pierre, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 129-131.

PASSERON, René, *Surréalisme*, Paris, Terrail, 2005, 255 p.

Articles de journaux et de périodiques :

ANONYME, « *Jackson Pollock, Is he the Greatest Living Painter in the United States?* », *Life*, 8 août 1949, vol. 27, n° 6, p. 42-45.

CLOUTIER, Yvan, « Sartre à Montréal en 1946 : une censure en crise » *Voix et images*, vol. 23, n° 2 (68) 1998, p. 266-280.

SWEENEY, James Johnson « Mondrian and the Dutch and De Stijl », *Art News*, vol. 50, n° 4, Juin, Juillet, Août 1951, p. 24-25.

Histoire de l'art au Québec et au Canada

Ouvrages :

BOURASSA, André-Gilles, *Surréalisme et littérature québécoise, histoire d'une révolution culturelle, essais*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1986, 622 p.

BOURASSA, André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas, Écrits 1, Édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1987, p. 305.

BURNETT, David et Marilyn Schiff, *Contemporary Canadian Art*, Edmonton, Hurting Publishers, 1983, 300 p.

COUTURE, Francine, Claire Lussier, Bruno Joyal et al., *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, 261 p.

COUTURE, Francine et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des beaux-arts de Montréal : 1923-1969 », dans Francine Couture, Claire Lussier et Bruno Joyal et al., *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1980, p. 21-33.

GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1998, 1031 p.

GAGNON, Maurice, *Peinture moderne, seconde édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1943, 143 p.

GRIGOR, Angela Nairne, *Arthur Lismer : Visionary Art Educator*, Montréal, Mc Gill-Queen's University Press, 2002, 447 p.

PORTER, John R. et Jean Bélisle, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p. 31-32.

PORTER, John R. et Léopold Désy, « Les statuaires et modelers Carli et Petrucci », *L'Annonciation dans la sculpture au Québec, suivi d'une étude sur Les statuaires et modelers Carli et Petrucci*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 1979, p. 127-137.

PRÉGENT Édith, *La statuaire religieuse en plâtre produite au Québec : quelles valeurs patrimoniales et muséales*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, 194 f.

TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, 395 p.

Catalogues d'expositions :

GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas*, catalogue de l'exposition présentée du 6 mai au 7 août 1988 au Musée des beaux-arts de Montréal et du 3 septembre au 13 novembre 1988 au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, 485 p.

LECLERC, Denise, *La crise de l'abstraction au Canada, les années 1950*, catalogue de l'exposition itinérante présentée au Musée du Québec du 18 novembre au 1992 au 31 janvier 1993, au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa du 12 mars au 24 mai 1993, à la Makenzie Art Gallery à Regina du 11 juin au 8 août 1993, au Glenbow Museum à Calgary du 28 août au 24 octobre 1993 et à l'Art Gallery of Hamilton du 18 novembre 1993 au 30 janvier 1994, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1992, 238 p.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966*, catalogue de l'exposition présentée du 26 mai au 20 août à Montréal, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1967, 120 p.

NASGAARD, Roald et Michel Martin, *Les Plasticiens et les années 1950/60*, catalogue de l'exposition présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 7 février au 12 mai 2013 et à la Varley Art Gallery of Markham du 26 mai au 2 septembre 2013, Québec, Musée des Beaux-arts du Québec et Varley Art Gallery of Markham, 2013, 173 p.

NASGAARD, Roald et Ray Ellenwood, *The Automatiste revolution, Montreal, 1941-1960*, catalogue de l'exposition présentée à la Varley Art Gallery of Markham du 21 octobre 2009 au 28 février 2010, et à la Albright-Knox Art Gallery à Buffalo du 19 mars au 30 mai 2010, Vancouver, Douglas & McIntyre et Varley Art Gallery of Markham, 2009, 154 p.

SÉGUIN, Marc, Maurice Forget et Robert Lebeau, *Les années Moli*, catalogue de l'exposition présentée à la Fondation Guido Molinari et à la galerie Art Sutton du 31 mai au 30 juin 2013, Montréal, Fondation Guido Molinari, 2013, 36 p.

TRÉPANIÉ, Esther, *Marian Dale Scott, pionnière de l'art moderne*, catalogue de l'exposition présentée du 20 octobre au 25 novembre 2000 à la Galerie de l'UQAM, Montréal et du 16 décembre 2000 au 11 avril 2003 dans d'autres galeries à travers le Canada, Québec, Musée du Québec, 2000, 301 p.

En ligne :

LACROIX, Laurier, « Associations d'artistes », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne],

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/artists-organizations/>. Consulté le 18 juillet 2014.

LEMERISE, Suzanne et Monique Brière, « Bref historique de l'évaluation en enseignement du dessin et des arts plastique au Québec » [en ligne],

http://www.cooptel.qc.ca/~sdusso/etat_des_lieux/images/lemerise_actes.pdf. Consulté le 17 février 2011.

MORRISON, Ann, « Éducation artistique », *L'Encyclopédie canadienne / Encyclopédie de la musique au Canada*, [en ligne],

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0000328>
Consulté le 15 mai 2014.

PRÉGENT, Édith, « Du culte à l'espace muséal, quel patrimoine? Une étude de cas : la statuaire religieuse en plâtre du Québec », *Études d'histoire religieuse*, vol. 78, n° 2, 2012, p. 25-39, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/1013042ar>. Consulté le 26 juillet 2014.

THE FLORIDA STATE UNIVERSITY, « Roald Nasgaard », *FSU – Departement of Art History*, [en ligne], <http://arthistory.fsu.edu/People/Faculty/Emeritus-Faculty-Folder/Roald-Nasgaard>. Consulté le 26 juin 2014.

UQAM, « Fonds d'archives André G. Bourassa (140 P) », *Service des archives et gestion des documents*, [en ligne], <https://archives.uqam.ca/fonds-archives/archives-privees/11-gestion-archives-historiques/46-fonds-archives.html?varcote=140P>. Consulté le 12 juillet 2014.

Le dessin**Dictionnaires :**

BÉGUIN, André, *Dictionnaire technique et critique du dessin*, Bruxelles, Oyez, 1978, 589 p.

BERGERON LANGLE, Ségolène et Pierre Curie, *Peinture et dessin, vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Coll. « Principes d'analyse scientifique », 2009, 2 vol.

Ouvrages :

BUSSAGLI, Marco, *Comment regarder... le dessin. Histoire, évolution et techniques*, Trad. Todaro Tradito, Paris, Hazan, 2012, 335 p.

CIARAVINO, Joselita, *Un art paradoxal, La notion de disegno en Italie (XV^{ème}-XVI^{ème} siècles)*, Paris, Budapest et Turin, L'Harmattan, 2004, 280 p.

DE MÈREDIEU, Florence, *André Masson, les dessins automatiques*, Paris, Blusson, 1988, 108 p.

EDWARDS, Betty, *Dessiner grâce au cerveau droit, Nouvelle édition augmentée et mise à jour*, Trad. Laurence Richelle et M. Schoffeniels-Jeunehomme, New York et Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 2004 [1979], 326 p.

LEYMARIE, Jean, Geneviève Monnier et Bernice Rose, *Histoire d'un art, Le dessin*, Genève, Skira, 1979, 280 p.

MORSELLI, E., *Manuale di semeiotica delle malattie mentali, Guida alla diagnosi della pazzia per i medici i medici-legisti e gli studenti*, Milan, Vollardi, 1885 (tome I), 1894 (tome II).

PIGNATTI, Terisio, *Le dessin de Lascaux à Picasso*, Paris, Fernand Nathan, 1982 [Milan, 1981], 396 p.

PRINZHORN, Hans, *Expression de la folie, dessins, peintures, sculpture d'asile*, édition établie et présentée par Marielène Weber, Trad. Alain Brousse et Marielène Weber, Préf. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984 [1922], 490 p.

ROGUES DE FURSAC, Joseph, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales (essai clinique) : 232 figures dans le texte*, na, Ulan Press, 2012, 326 p.

RUDEL, Jean, *Technique du dessin*, troisième édition mise à jour 20^e mille, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 1992 [1979], 128 p.

VOLMAT, Robert, *L'art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de psychiatrie », 1956 [1955], 325 p.

VINCHON, Jean, *La magie du dessin, Du griffonnage au dessin thérapeutique*, Paris, Desclée de Brouwer, Coll. « Bibliothèque neuropsychiatrique de langue française », 1959, 182 p.

Catalogues d'art et catalogues d'exposition :

GARETT, Craig, *Vitamine D2, nouvelles perspectives en dessin*, catalogue d'art, Paris, Phaidon, 2013, 352 p.

BURTON, Johanna, Emma Dexter et al. *Vitamine D, nouvelles perspectives en dessin*, catalogue d'art, Paris, Phaidon, 2006, 351 p.

CARDINAL, Roger, Martine Lusardy et Musée Halle Saint-Pierre, *Art spirit médiumnique visionnaire messages d'outre-tombe*, catalogue de l'exposition présentée du 13 septembre 1999 au 27 février 2000 au Halle Saint-Pierre à Paris, Paris, Hoëbeke et Halle Saint-Pierre, 1999, 165 p.

CECCHI, Alessandro, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (sous la dir.), *La Renaissance et le rêve, Bosch, Véronèse, Greco*, catalogue de l'exposition présentée du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014 au musée du Luxembourg à Paris, Paris, RMN, Grand Palais, 2013, 176 p.

DAMISCH, Hubert, *Traité du trait = tractatus tractus*, catalogue de l'exposition présentée du 26 avril au 24 juillet 1995 au musée du Louvre, Hall Napoléon, par le département des Arts graphiques, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, 214 p.

MICHAUD, Philippe-Alain, Dominique Cordellier et Jean-Pierre Criqui (sous la dir.), *Comme le rêve, le dessin, Dessins italiens des XVI^e et XVII^e siècles du Musée du Louvre, Dessins contemporains du Centre Pompidou*, catalogue de l'exposition conçue en diptyque au Musée du Louvre et au Centre Pompidou du 16 février au 16 mai 2005, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou et Musée du Louvre, 2005, 184 p.

MICHAUX, Henri, M. Catherine de Zegher, John Ashbery et *al.*, *Untitled Passages*, catalogue de l'exposition présentée du 28 octobre au 20 décembre 2000 au Drawing Centre à New York, London, Merrel et New York, Drawing Centre, 2000, 250 p.

ROSE, Bernice et The Museum of Modern Art, *Drawing Now*, catalogue de l'exposition présentée du 23 janvier au 9 mars 1976 au Museum of Modern Art, New York, New York Museum of Modern Art, 1976, 96 p.

Articles de périodiques :

SCHIFERL, E. I., « Both Sides Now: Visualizing and Drawing with the Right and Left Hemispheres of the Brain », *Studies in Art Education*, vol. 50, n°1, automne 2008, p. 67-82.

SIMON, Max, « L'imagination dans la folie, étude sur les dessins, plans, description et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, Tome 16, 1876, p. 358-390.

SIMON, Max, « Les écrits et les dessins des aliénés », *Archives de l'Anthropologie criminelle*, Tome 3, 1888, p. 318-355.

WILL-LEVAILLANT, Françoise, « L'analyse des dessins d'aliénés et de médium en France avant le surréalisme (contribution à l'étude des sources "de l'automatisme" dans l'esthétique du XX^e siècle) », *Revue de l'art*, n° 50, p. 24-39.

Autre

ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Coll. « Des Universités de France », 1980 [1932], 465 p.

BEAUDET, Céline, *Évolution de la psychiatrie anglophone au Québec, 1880-1963 : Le cas de l'Hôpital de Verdun*, Québec, Université Laval, Institut supérieur des sciences humaines, série « Cahier de l'ISSH », 1976, 126 p.

BUCKE, Richard Maurice Bucke, *Cosmic Consciousness: a Study in the Evolution of the Human Mind*, NY, New Hyde Park, 1961 [1901 pour l'édition originale], 326 p.

BUCKE, Richard Maurice, *La conscience cosmique, Une étude de l'évolution de la conscience humaine*, Trad. Marie-Andrée Dionne, Sherbrooke, Les Éditions du III^e millénaire, 2008 [1989 pour la traduction en français et 1901 pour l'édition originale], 349 p.

CASTELLAN, Yvonne, *Le spiritisme*, Paris, Presse Universitaires de France, Coll. « Que-sais-je », n° 641, 1995 [1954], 128 p.

DUROZOI, Gérard et André Roussel, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Éditions Nathan, 1990 [1987], 367 p.

HESS, Rémi et Charlotte Hess, *Georges Lapassade, vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses, Coll. « Les grands théoriciens, Sciences humaines », 2010, 124 p.

HOCHMANN, Jacques *Histoire de la psychiatrie, deuxième édition mise à jour*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je », n° 1428, 2011, 127 p.

FREUD, Anna, *Le traitement psychanalytique des enfants*, Trad. Elisabeth Rochat et Anne Berman, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique », 2002 [1951], 128 p.

GAUTHIER, Yves, *Monsieur livre : Henri Tranquille*, Sillery, Septentrion, 2005, 273 p.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie, Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989, 738 p.

KARDEC, Allan, *Le livre des médiums*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 2000 [1861], 431 p.

KARDEC, Allan, *Le livre des esprits*, Le Pecq, Philman, 2006 [1857], 484 p.

LINTEAU, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et al., *Histoire du Québec contemporain Tome II, Le Québec depuis 1930, Nouvelle édition révisée*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010 [1989], 834 p.

MASSON, André et Georges Charbonnier, *Entretiens avec André Masson, Georges Charbonnier*, Marseille, éditions Ryoan-ji, 1995 [Paris, Julliard, 1958], 130 p.

MILNER, Max, *L'imaginaire des drogues de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 2000, 457 p.

PIAGET, Jean, Bärbel Inhelder et al., *La représentation de l'espace chez l'enfant par Jean Piaget et Bärbel Inhelder avec le concours de dix-huit collaborateurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 [1948], 574 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Structures de l'espace pictural, Nouvelle édition*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989 [1968], 168 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Les fondements topologiques de la peinture, essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*, Montréal, Hurtubise HMH, Coll. « Constantes », 1980, 184 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Le sens du langage visuel, essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 341 p.

En ligne :

Agni Yoga Society, [en ligne], <http://agniyoga.org/>. Consulté le 29 juillet 2013

« André Bourassa, Notice biographique », *VLB Éditeur*, [en ligne], <http://www.edvlb.com/andre-bourassa/auteur/bour1001>. Consulté le 24 juillet 2014;

L'Académie des lettres du Québec, [en ligne], 2005, http://www.academiedeslettresduquebec.ca/fernande_saintmartin.html, consultée le 31 août 2011. Consulté le 31 août 2013

Les Éditions du IIIe millénaire, [en ligne], <http://www.editions3m.com>. Consulté le 29 juillet 2013

« Summary of the Mamie Harmon Papers Relating to Kimon Nicolaidis, 1935-1985, Archives of American Art, Smithsonian Institution », *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, [en ligne], Archives of American Art, Smithsonian Institution, 2012, <http://www.aaa.si.edu/collections/mamie-harmon-papers-relating-to-kimon-nicolaidis-11078>. Consulté le 30 avril 2012.

Écrits d'artistes

ALBERTI, Léon Batista, *De la peinture, De Pictura (1435)*, Trad. Jean Louis Shefer, Paris, Macula Dédale, Coll. « La littérature artistique », 1992 [1435], 272 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels*, Paris, Mille et une nuits, 1998 [1860], 191 p.

BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et autres écrits*, Édition préparée par André-G Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, [l'Hexagone 1990] Éditions TYPO et succession Paul-Émile Borduas, 1997, 304 p.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essais », 1985[1924], 173 p.

BRETON, André, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées. Littérature », 1985[1932], 179 p.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965[1928], 427 p.

BRETON, André, « L'entrée des médiums » dans *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1997[1924], 173 p.

BRETON, André, « Le château étoilé », *Minotaure, Revue artistique et littéraire*, n° 8, 15 juin 1936, , p. 25-38.

BRETON, André et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques, suivi de S'il vous plaît et de Vous m'oublierez*, Paris, Gallimard, 1983 [1920], 182 p

CENNINI, Cennino, *Le livre de l'art, Cennino Cennini*, Trad. Comm, et notes par Colette Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991, 408 p.

ÉLIE, Robert, *Œuvres*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1979, 867 p.

ÉLUARD, Paul *Capital de la douleur suivi de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966, 256 p.

GAUVREAU, Claude, *Écrits sur l'art*, Éditions préparée par Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone et succession Claude Gauvreau, Coll. « Œuvres de Gauvreau », 1996, 413 p.

GAUVREAU, Claude, « L'automatisme ne vient pas de chez Hades », *Notre temps*, 13 décembre 1947, p. 6.

GHIBERTI, Lorenzo, *I commentari, a cura di Ottavio Morisani*, Napoli, R. Ricciardi, 1947, 224 p.

HUXLEY, Aldous, *Les portes de la perception*, Trad. Préf. Jules Castier, Paris, Éditions du Rocher, 2009 [1954], 319p.

HUXLEY, Aldous, *Le ciel et l'enfer*, Paris, Éditions du Rocher, 1999 [1956], 119 p.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Édition établie et présentée par Philippe Sers, Trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1989 pour la traduction française, A.D.A.G.P., 1987 pour les œuvres de Kandinsky, [1964 N. Kandinsky], 214 p.

KANDINSKY, Wassily, *Point et ligne sur plan, Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Nouvelle édition établie, présentée et annotée par Philippe Sers, Trad. Suzanne et Jean Leppien, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio/Essais » 1991, [Denoël, 1970], A.D.A.G.P., 2006 pour les œuvres de Kandinsky, 251 p.

MASSON, André *Le plaisir de peindre*, Nice, La Diane Française, 1950, 202 p.

MASSON, André, *Le rebelle du surréalisme, Écrits*, Paris, Herman, Coll. « Savoir », 1976, 383 p.

MASSON André et Gilbert Brownstone, *Vagabond du surréalisme*, présentation de G. Brownstone, Paris, éd. St-Germain-des-Prés, 1975, 156 p.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, Édition de Raymond Bellour avec la collaboration de Ysé Tran, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004 [1998], 3 Tomes.

MICHAUX, Henri, *Misérable miracle la mescaline*, Paris, Gallimard, 1990, 195 p.

NICOLAÏDES, Kimon, *The Natural Way to Draw, A Working Plan for Art Study by Kimon Nicolaïdes*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1941, 221 p.

RUSKIN, John, *The Elements of Drawing*, Illustrated Edition with Notes by Bernard Dustan, London, The Herbert Press Ltd, 1992 [1857], 159 p.

VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Trad. et éd. critique sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981, 9 vol.

VINCI, Léonard de, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Classement et notes Edward Mac Curdy, Trad. Louise Servicen, Préf. de Paul Valéry, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1987 [1942], 2 vol.

VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, Trad. André Chastel, Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Paris, Calmann-Lévy, 2003, 223 p.

En ligne :

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « Le carnet de Villard de Honnecourt », dans BnF, Analyse de document, [en ligne], <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index.htm>. Consulté le 8 mars 2014.

LEBRUN, Charles, Philippe de Champaigne et Jean-Baptiste de Champaigne, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture : d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*, publication par André Fontaine, Paris, A. Fontemoing, 1903, 232 p., dans Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118518/f294.image.r=%20Le%20brun,%20Charles%20%20.langFR>. Consulté le 10 mars 2014.

PILES, Roger de, *Dialogue sur le coloris*, Paris, N. Langlois, 1673, 82 p., dans *Galliga Bibliothèque numérique*, Bibliothèque nationale de France, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5801254g.r=de+pires+dialogue+coloris.langFR>. Consulté le 10 mars 2014.

POUSSIN, Nicolas, *Collection de lettres de Nicolas Poussin*, Paris, F. Didot, 1824, 384 p., dans *Galliga Bibliothèque numérique*, Bibliothèque nationale de France, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106522t>. Consulté le 22 janvier 2015.

ZUCCARI, Federico, *L'Idea de' pittori, scultori et architetti*, Totino, A. Disserolio, 1607, 59 p., dans Gallica Bibliothèque numérique, Bibliothèque nationale de France, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v>. Consulté le 25 août 2014.